THE HISTORY OF CHINESE BOWED STRING INSTRUMENTS

中国弓弦乐器史



项阳 著

国际文化出版公司


中国弓弦乐器史



中国弓弦乐器史

• 项阳 著

国际文化出版公司

图书在版编目（CIP）数据

中国弓弦乐器史/项阳著．—北京：国际文化出版公司，1999．9
ISBN 7-80105-776-7

Ⅰ．中… Ⅱ．项… Ⅲ．弓弦乐器－乐器史－中国
Ⅳ．J622．09

中国版本图书馆 CIP 数据核字（1999）第 46706 号

○ 中国弓弦乐器史

著　　者　项　阳
责任编辑　孙进军
封面设计　石　洋
版式设计　徐　迎

出　　版　国际文化出版公司
发　　行　国际文化出版公司
经　　销　全国新华书店
印　　刷　北京市丰台丰华印刷厂
开　　本　850×1168　32 开
　　　　　印张 11.375　　127 千字
版　　次　1999 年 10 月第 1 版
　　　　　1999 年 10 月第 1 次印刷
印　　数　1—3000 册
书　　号　ISBN 7－80105－776－7/J·105
定　　价　19.80 元

国际文化出版公司地址
北京安定门内大街 40 号　邮编 100009
电话 64010831　64010840



图版1： 西汉长沙王室墓葬CII③1筑



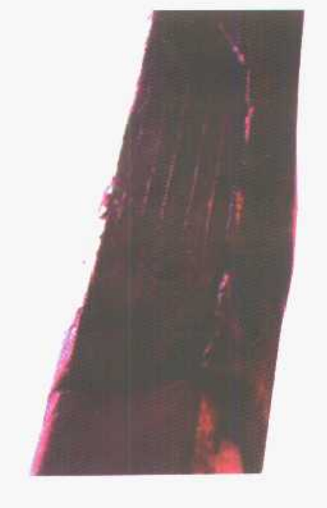
图版2： 西汉长沙王室墓出土的瑟码与筑码



图版3：长沙王室墓出土的筑弓



图版4： 长沙王室墓CII③1筑
头部被弦勒压的痕迹



图版5： 长沙王室墓CII③1筑
面板弦痕迹



图版6： 长沙王室墓CII③1筑
柄剖面图





图版7： 贵溪十三弦器



图版8： 曾侯乙墓十弦琴



图版9： 曾侯乙墓五弦律准





图版10： 马王堆3号墓出土的七弦琴







图版11： 曾侯乙墓瑟



图版12： 竹筒琴



图版13： 湖北鄂州七里界4号墓出土的卧箜篌乐俑



图版14： 新疆且末扎滚鲁克出土竖箜篌



图版15： 甘肃榆林石窟壁画上的竖箜篌



图版16： 云冈石窟中的竖箜篌与卧箜篌图像



图版17： 芮城《郭子仪诞辰祝拜图》中的轧筝


图版18：汾阳田村后土圣母庙壁画中的轧筝


图版20：河津盲艺人张恩科演奏拂琴


图版19：丽江的轧筝图像



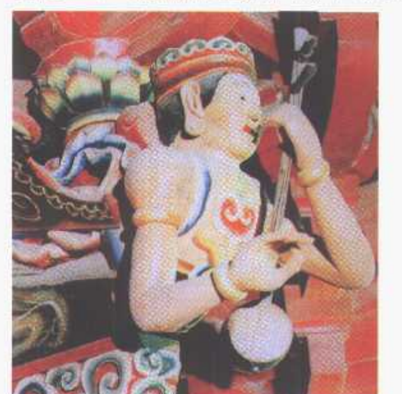
图版21：青州挫琴


图版22：忽雷

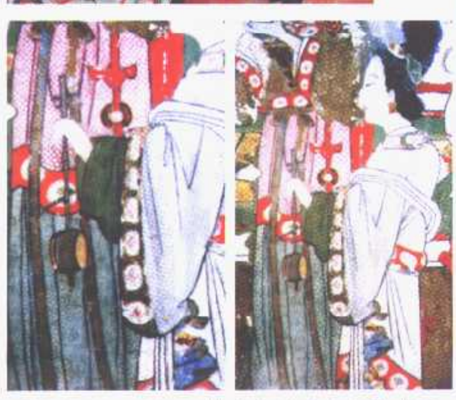

图版23：火不思


图版24： 甘肃榆林石窟第十窟中的胡琴图像


图版25： 山西繁峙岩山寺经幢上的胡琴


图版26： 泉州开元寺二弦


图版28：《麟堂秋宴图》中带千斤的胡琴


图版27： 汾阳田村后土圣母庙中的提琴



图版29：纳西龙头胡琴



图版30：朝鲜奚琴



图版31：福建南音二弦



图版32：现代二胡



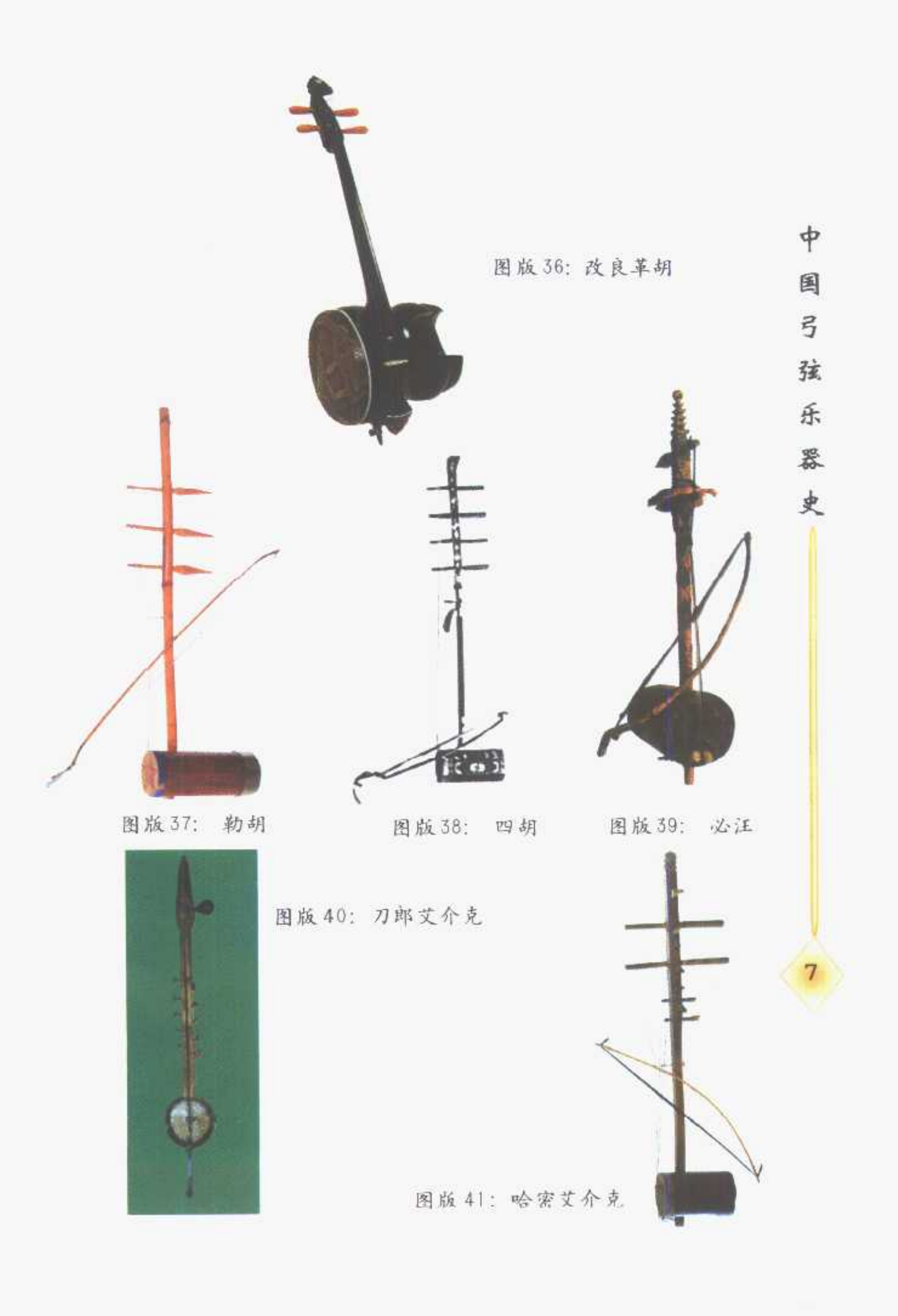
图版33：板胡



图版34：高胡



图版35：京胡



图版36：改良革胡

图版37：勒胡

图版38：四胡

图版39：必汪

图版40：刀郎艾介克

图版41：哈密艾介克


图版 42：马头琴


图版 43：苏古笃


图版 45：萨他尔


图版 44 ：克亚克

图版 46 ：洁贲

序

项阳君的《中国弓弦乐器史》出版，我不禁心情激动。

中国弓弦乐器，历史悠久，遍及四方，在中国的社会音乐生活和音乐文化中，有很重要的地位。

本书作为中国弓弦乐器史的第一部专著，可以帮助人们认识这类弓弦乐器是怎样产生的，又经历了一个什么样的演变发展过程。

国际学者曾经慨叹："哪里都找不到弓弦乐器的源头"，可见这确是一道大难题。

据我所知，这部专史本身，是一个艰苦的科研过程。

最初，在1985年，项阳在山东潍坊，看到青州挫琴的演奏，民间艺人们历代相传说这是战国时期的筑，挫琴在历史上又有"筑琴"之称，这引起了他的注意。之后他数次前往距青州约百里路的安邱，去考察东汉时期青州刺史孙嵩墓葬的画像石，石上有演奏筑的乐人画像。在此基础上，他写了《"化石"乐器挫琴的启示》一文，刊登于《音乐艺术》1988年第4期。这虽然是起步之作，但却表现出几种可贵的素质：研究历史文化的热情，以今溯古的敏感和实地考察的求实精神。

1988年，他进入厦门大学音乐系攻读音乐学硕士学位。系里为研究生安排了多种学位课程，导师们敬业爱生，认真执教，

同时又高度重视综合性大学多学科的优越条件，鼓励研究生选修外系课程。项阳如饥似渴地学习系内系外多种课程，在理论上、学识上打下比较坚实的基础。厦门大学人类学系考古学课程，中文系、哲学系的多门课程，使他获益匪浅。这三年，他在学习上和科研上表现相当出色，为此获得厦门大学最高奖学金——嘉庚奖。在此期间，他一直没有放松对中国弓弦乐器的研究，并继续写出有关论文。系里学术委员会考虑到他科研的基础、学术的优势，考虑到课题的意义和今后扩展的可能性，同意并确定“与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨”作为他的硕士学位论文选题。他认真地研读了有关文献资料，认真地考察了出土文物和多种遗存“化石”乐器，就几个重要问题进行比较深入的思考和探讨，特别是对中国弓弦乐器的起源问题，通过比较充分的论证，取得了突破性的进展。这篇硕士学位论文，为专著打下了很好的基础。

在首都北京，项阳得到中国艺术研究院和音乐研究所领导的爱护和关怀，得到黄翔鹏、乔建中等良师的指导和许多朋友的帮助，科研有更大的发展。目前，他正在中央音乐学院袁静芳教授的指导下在职攻读音乐学博士学位。他到许多地方去考古，他的敬业和吃苦精神以及与当地考古文物工作者友善合作的态度，使他获得丰富的第一手资料，使他能更全面、更深入地开展弓弦乐器史的研究。

在这部专著中，我觉得最重要的成果有二：

一、以大量的材料论证了中国弓弦乐器源自中国。从先秦时期肇始，在筑身上经历了一个由棒击到棒擦的嬗变过程，嬗变出轧筝，从而形成了“筑族乐器”。轧筝棒擦之“弓”影响到胡琴类弹弦乐器，从而创制了弓弦嵇琴（奚琴）。正是受到棒擦轧筝的启发，奚族人以其过人的聪明才智首先将形似弦鼗的奚琴改造

为棒擦的拉弦乐器，从而成为中国胡琴类弓弦乐器的始祖。在流传过程中，由于奚人属于逐水草而居的马上民族，有着丰富的马尾资源，他们逐渐认识到用马尾作弦与用马尾做弓的优越性，从而以马尾弓取代了棒擦之弓，这是奚人对中国乃至世界乐器史开创性的、革命性的贡献。

二、据此，中国弓弦乐器是中原民族与奚等民族的共同创造。这种共创弓弦乐器的事实，从一个重要方面加深和丰富了我们对多民族共创中华文化的认识。

成果是阶段性的。随着地下文物的新发掘和地面文物的新发现，又将使研究引向新的层面。我期望着他的新的成果。

周　畅

目　录

绪　论

弓弦乐器，即是以弓擦奏琴弦而发音的弓奏弦鸣乐器。中国弓弦乐器的产生，一般认为比吹、打、弹三类乐器晚，从现有的古代文献资料看，明确见于记载的弓弦乐器始于唐代。《旧唐书·音乐志》云："轧筝，以片竹润其端而轧之。"〔1〕《新唐书》、《通典》中也有对轧筝的记载。生活在8世纪的唐代诗僧皎然《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》〔2〕一诗中也有对轧筝的演奏和所用材料的描述。

君家双美姬，善歌工筝人莫知。轧用蜀竹弦楚丝，清哇宛转声相随。夜静酒阑佳月前，高张水引何渊渊。美人矜名曲不误，蹙响时时如迸泉。赵琴素所佳，齐讴世称绝。筝歌一动凡音辍，凝弦且莫停金垒……

唐代，多处文献有嵇琴的名称，亦有为弓弦乐器的可能性，

〔1〕〖后晋〗刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，中华书局1975年第1版，第1076页。

〔2〕见中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1981年版，第89页。

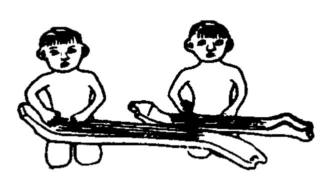
但是，就史料看还不足以明证嵇琴在唐代已经成为了弓弦乐器，是否为弹弦乐器也未卜可知。

宋代，则明确有对胡琴类弓弦乐器的记载，即嵇琴和奚琴。但是，直到宋元时代，弓弦乐器虽然有了发展，其历史地位还远不能与其它几类乐器抗衡。明、清时代，是中国弓弦乐器的较快发展期，直至近代，中国弓弦乐器才真正具备了与它种民族乐器等量齐观的地位。这是我们通过历史文献所得出的认识。

作为写史，总要研究某种物体，某个事件，某种现象的来龙去脉，就乐器来讲也是如此。中国弓弦乐器的产生也不会是一蹴而就的，也要有蕴育、演变、发展的过程。轧筝究竟缘何而来，又是如何发展和传播演变的；胡琴类弓弦乐器产生与发展的过程如何，一系列问题有待我们去研讨，解说。

上编

中国弓弦乐器的击弦和击轧并用期





第一章　中国弓弦乐器的起源

第一节　多种起源的观点

说起中国弓弦乐器的起源，当代诸家观点不同，大致可以分为以下几种。其一是“中国弓弦乐器起源于弹弦乐器”说，持此种观点的是萧兴华先生和朱岱红君〔1〕等；其二是中国弓弦乐器西来说（来自波斯阿拉伯和印度），主要由日本学者林谦三〔2〕和田边尚雄氏〔3〕、岸边成雄氏〔4〕以及中国新疆的学者周菁葆〔5〕等人；其三则是中国固有的；其四是印度与欧洲学

---

〔1〕萧兴华：《我国拉弦乐器的产生和演变》，载《乐器》1981年第6期；朱岱红：《我国弓弦乐器源流考》，载《中国音乐》1984年第2期。

〔2〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版。

〔3〕田边尚雄：《东洋音乐史》第246－247页，转引自林谦三《东亚乐器考》第166页。

〔4〕岸边成雄：《伊斯兰音乐史》，（郎樱译）上海文艺出版社1983年9月第1版。

〔5〕周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年版；周菁葆：《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第45－46页。

者们的观点〔1〕, 他们认为弓弦乐器的产生是相当早的, 只是由于弓弦乐器的音量太小, 不适合在室外演奏, 所以人们才逐渐发展其它种类的乐器的。也许是印度学者的这种观点对日本以及它国学者的影响所致, 中国弓弦乐器西来说的观点显然与此相关。

萧兴华先生在《我国拉弦乐器的产生和演变》中认为:

"《旧唐书》并没有把轧筝做为一件独立存在的乐器来对待, 而是把它做为弹拨乐器筝的一种变体记录下来, 并特别对轧筝的演奏方法进行了说明, 以示与弹拨的筝有所区别。从形制、构造上来看, 筝和轧筝没有多大区别, 只是轧筝加了一根擦弦竹棒。若从演奏角度和发音方式来看, 两者就有了根本性的区别: 筝属于弹弦乐器, 轧筝则是擦弦乐器。就目前所知, 轧筝是我国拉弦乐器的最初形式。""轧筝和(篆)这类早期的拉弦乐器的产生并不是一蹴而就, 而是在弹拨乐器筝的基础上经过改制和发展而逐步形成的。它的形成年代大概是在公元八世纪之前。它的出现, 开拓了新的乐器演奏领域, 在我国音乐发展史上是有重要意义的。""笔者认为, 《旧唐书》中所说的轧筝是和弹拨乐器的筝联系在一起的, 并且是做为筝的变种而记录下来。奚琴和嵇琴是和古老的弹拨乐器弦鼗联系在一起的。唐宋时期, 奚琴、嵇琴、胡琴各有弹拨与拉弦两种形制, 而且它们几乎都出现在轧筝之后。如果没有两根弦的弹拨乐器的使用和流传, 在唐代是很难一下出现拉弦乐器的。唐宋时期出现同名异器的现象, 正说明了由弹拨乐器发展到拉弦乐器的过渡还没有完成。直至近代, 由弹拨乐器向拉弦乐器的发展演变, 仍然不乏其例。""我国的拉弦乐器产生

---

〔1〕 H·A·POPLEY:《The Music of India》, Y. M. C. A. PUBLISHING HOUSE, New Delhi, 1971 年第 4 版。

在唐代。当时的音乐文化比较发达，社会的需要，生活的需要，促使人们去寻求打、吹、弹之外的新型乐器。在长期的艺术实践过程中，人们首先对弹拨乐器进行改造，创造了以竹棒擦弦发音的表现手法；继之，又与北部少数民族地区所使用的以马尾弓擦弦的乐器相结合，进而发展成为《元史》中所讲的胡琴。”“我国的拉弦乐器是在弹拨乐器的基础上发展改革而成的。”

朱岱红君在《我国弓弦乐器源流考》一文中认为：我国弓弦乐器的产生也有着独特的背景和方式，最初的弓弦乐器不是用弓来拉奏，而是用竹片摩擦琴弦发音的。由竹片擦奏过渡到用马尾弓拉奏，经历了一个很长的历史阶段。从共鸣体的形状来看，可划分为三种类型：第一种，共鸣体呈长方形，例如轧筝。它是由弹拨乐器—筝变化而来的，最早也用竹片擦奏。轧筝从唐代出现以来，一直到近代还在民间流传。第二种：共鸣体圆筒状，琴杆细棒状，如嵇琴和奚琴。这种乐器的形状是从我国古代的鼗鼓得到的启示，由敲打乐器鼗鼓发展成为弹拨乐器“弦鼗”，进而将采用竹片擦奏之法，变化成为弓弦乐器的嵇琴和奚琴。经过一千多年的发展繁衍为今天众多的民族弓弦乐器大家族。第三种：共鸣体呈梨形，琴颈较细。如元代以后所谓“胡琴”。胡琴在唐代一般用来指外族传入的弹拨乐器,元代以后也指弓弦乐器。胡琴最早采用马尾弓,这一方法是从北方少数民族中传入中原。以上这三种类型的乐器有一个共同之处,即都是由弹拨乐器变化而来。

至于它种弓弦乐器起源观点的具体内容，我们将在后面的章节中加以详细的介绍与评述。

以上所说的诸种弓弦乐器起源的观点，在某种意义上说都有其相当的合理性。由于受到古代文献和材料的制约，人们根据已

有的材料作出尽可能合理的推论与释解，均可以认定为阶段性的研究成果。但是，近年来，人们越来越注重地下出土的和地面上所存有的实物和图像类资料，正如我国著名学者沈从文先生所指出的："每个人都知道中国有《二十五史》，就没有人注意从地下发掘的东西，比十部二十五史还要多"〔1〕。其实，学者们并非都没有关注出土文物，而是由于学科的特点导致了各自都有一定的局限性，我们不可能要求考古学家们精通世界上的每一门学科，而音乐学家们要等待考古学家们为其提供新的材料，学科间的壁垒使得信息的渠道不畅。然而，机遇来临了，在中国改革开放的形势下，整个神州上下有如一个大的建筑工地，数千年深厚的文化积淀不断被揭示出来。正是通过不断增加的考古学的新材料，也引发我们对古文献资料的新认识。结合多学科的研究方法，作为中国弓弦乐器史这一以往研究较弱的学科领域，随着研究的不断深入，逐渐产生出一些新的研究成果，将这些成果加以梳理，一条脉络逐渐清晰。我们发现，中国弓弦乐器既非泊来品，亦非由弹弦乐器演化而来，而是自成体系。

通过近年来对这一专题研究的不断深入，我们对中国弓弦乐器的源流脉络有了新的认识，我们认为：中国的弓弦乐器是由击弦乐器演变而来，先秦时特有的一种板面状击弦乐器筑，在发展的过程中完成了由击弦向轧弦的嬗变，击弦之"弓"演化成擦弦之"弓"产生了轧筝，继而影响了中国胡琴类弓弦乐器的产生，由此形成了中国所特有的弓弦乐器的发展轨迹，并在文化传播的过程中，对周边国家和地区乃至世界范围弓弦乐器的产生和发展形成直接或间接的影响。

---

〔1〕参见侯良：《一起震撼世界的往事》，载岳南著：《西汉亡魂——马王堆汉墓发掘之谜》，新世界出版社 1998 年 3 月版第 477 页。

第二章　弓弦乐器的早期阶段

第一节　典籍与出土文物中的筑

一、典籍对筑的记载

中国的弓弦乐器来源于击弦乐器。其根据是以先秦时期便有的一种击弦乐器筑作为标志的。筑，作为中国先秦之时唯一见于明确记载的一种击弦乐器。就目前所见的典籍来看，最早和最为明确的记载是在战国时代，《战国策·齐策》载："临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴"〔1〕。《战国策·燕策》〔2〕中则有高渐离击筑刺秦王的悲壮故事，此事在《史记》中亦有记载，而且非常详细，说明这种乐器在当时是非常成熟而流行的。先是对燕太子丹的门客荆轲与狗屠高渐离相识的交待：

荆轲既至燕，爱燕之狗屠及善击筑者高渐离。荆轲嗜酒，日

〔1〕高诱注:《战国策·齐策一》，商务印书馆1937年版第76页。

〔2〕高诱注:《战国策·燕策三》，商务印书馆1937年版第83页。

与狗屠高渐离饮于燕市，酒酣以往，高渐离击筑，荆轲和而歌于市中，相乐也，已而相泣，旁若无人者。

当荆轲要去行刺秦王时，

太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰："风萧萧兮易水寒，壮士一去不复还！"复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。

后来荆轲刺秦王失败，高渐离则以击筑赢得了秦王的喜爱，使得刺杀险些得逞。

高渐离变名姓为人庸保，匿作于宋子。久之，作苦，闻其家堂上客击筑，彷徨不能去。每出言曰："彼有善有不善。"从者以告其主，曰："彼庸乃知音，窃言是非。"家丈人召使前击筑，一坐称善，赐酒。而高渐离念久隐畏约无穷时，乃退，出其装匣中筑与其善衣，更容貌而前。举坐客皆惊，下与抗礼，以为上客。使击筑而歌，客无不流涕而去者。宋子传客之，闻于秦始皇。秦始皇召见，人有识者，乃曰："高渐离也。"秦始皇惜其善击筑，重赦之，乃矐其目。使击筑，未尝不称善。稍益近之，高渐离乃以铅置筑中，复进得近，举筑扑秦皇帝，不中。于是遂诛高渐离，终身不复近诸侯之人〔1〕。

---

〔1〕《史记·刺客列传》，中华书局1959年版，第2528、2534、2536页。

汉高祖刘邦也善于击筑，《史记·高祖本纪》载，刘邦在家乡击筑而演唱了著名的《大风歌》。

高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗曰："大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！"令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下〔1〕。

还有多处筑演奏的记载，恕不一一列举。然而，作为筑的形制和演奏形态是什么样子呢？汉代的典籍中有些描述，却很不一致。

《说文解字》载："筑，以竹，曲，五弦之乐也。从竹，从巩。巩，持之也"〔2〕。说筑为竹制五弦之器，但演奏形态不明。

刘熙《释名·释乐器》记："筑，以竹鼓之，巩，柲之也"〔3〕。

《淮南子·泰族训》高诱注称："筑，曲，二十一弦"〔4〕。

《史记·高祖本纪》集解引韦昭说："筑，古乐，有弦，击之不鼓"〔5〕。

《汉书·高帝纪注》引应劭说："(筑)，形似瑟而大，头安弦，

〔1〕司马迁撰：《史记·高祖本纪》，中华书局1959年版，第389页。
〔2〕许慎：《说文解字》五上，中国书店1989年1月第1版，第3页。
〔3〕毕沅：《释名疏证》，商务印书馆1936年12月初版，第206页。
〔4〕刘安著：《淮南鸿烈解》卷二十·泰族训，高诱注，商务印书馆1937年12月初版，第815页。
〔5〕司马迁撰：《史记·高祖本纪》集解，中华书局1959年版，第390页。

以竹击之，故名曰筑。”颜师古云：“今筑形似瑟而小，细项”〔1〕。这里又将筑与瑟相比附，并称之所以名“筑”，是以用“竹”击之的缘故。

同上，颜师古则云：“今筑形似瑟而细颈也。”

《史记·刺客列传》索隐：“筑似琴，有弦，用竹击之，故名曰筑”〔2〕。这里的筑与琴相比附，可见当时筑的形制是不一致的。

《旧唐书·音乐志》云：“筑，如筝，细颈，以竹击之，如击琴”〔3〕。

《通考》谓筑“至唐置于雅部，长四尺五寸，折九尺之半为法。是不知特世俗之乐，非雅乐之音也。宋朝沿袭唐制设柱同筝法”〔4〕。

《清朝续文献通考》则云筑“形如衣襟，通长为二尺六寸四分”〔5〕。

清代段玉裁为《说文解字》作注，综合前代人论筑的矛盾作了考辨。认为“高诱注《淮南》曰筑曲二十一弦，可见此器，系呼之名筑曲。《释名》筑以竹鼓之也。《御览》引《乐书》云，以竹尺击之，如击琴然。今审定其文，当之筑曲以竹鼓弦之乐也。

---

〔1〕班固撰、颜师古注：《汉书·高帝纪注》引应劭注，中华书局1962年版，第75页。

〔2〕司马迁撰：《史记·刺客列传》索隐，中华书局1959年版，第2528页。

〔3〕〖后晋〗刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，中华书局1975年第1版，第1076页。

〔4〕马端临撰：《文献通考》卷一百三十七·乐十，中华书局1986年版，第1219页。

〔5〕刘锦藻撰：《清朝续文献通考》，商务印书馆1936年3月版。

高云二十一弦，《乐书》云十三弦，筑弦数未审。”段玉裁对前人不同论“筑”的见解作了研究，否定了“筑”是用“竹子”制的说法。并发现历代各家论“筑”的弦数（形制）不一。段玉裁发现了各家论“筑”不一的问题，但他没有看到早期“筑”的原始形制，故也无法说准。由此看，古人论“筑”，莫衷一是。

陈旸《乐书》卷一四六：“筑之为器，大抵类筝，其颈细，其肩圆，以竹鼓之，如击琴然。又有形如颂琴，施十三弦。身长四尺二寸，颈长三寸，圆四寸五分，首长广七寸五分，阔六寸五分，品声按柱，左手振之，右手以竹尺击之，随调应律焉。高渐离击之于燕，汉高祖击之于沛，而戚夫人亦善焉。至唐置于雅乐部。长四尺五寸，折九尺之半为法是不知特世俗之乐非雅颂之音也。

圣朝讼袭唐制，设柱同筝法。第一弦黄钟正声（次第十二正声同），第十二弦黄钟清声，筝以指弹，筑以筋击，大同小异。其按习并依钟律弹击之法，降之俗部可也”〔1〕。

典籍对筑的释解可谓是众说纷纭，莫衷一是。那么，筑究竟是什么样的形制和演奏形态呢？由于此种乐器在宋代以后的典籍中少见踪影，给后人辨识这种乐器带来了相当的难度，各种解释颇不一致。至于清代典籍对这种乐器的记述，由于时隔已久，很难说是早期的形制。

不管怎么说，作为击弦乐器，必然会有用作击弦之“弓”的竹片、竹尺、棍棒之类的器物，这一点是至关重要的。若不如此，则不能称之为击弦乐器。

中国的弦鸣乐器，从文献的记载来看，琴与瑟早出，从产生《诗经》的春秋时代之前就已经在中原地区流行。《关雎》中即有

〔1〕陈旸：《乐书》卷一四六，光绪丙子广州版。

"窈窕淑女，琴瑟友之"之句，由此说明在中国，琴与瑟是弹弦乐器中最早出现的两种。因此人们有理由认为琴与瑟是有"亲缘"关系的。筝与筑是先秦时代中国所有的另外两种弦鸣乐器，文献记载它们比琴与瑟晚出，是在战国的中晚期阶段。筝与筑，从文字学来看，均从"竹"，所不同的是，一为弹弦，一为击弦。这两种乐器究竟起源于何地，是我们所要探讨的问题之一。

一个有趣的问题是：中国的击弦乐器在被记载之时，与多种弦乐器的形制相比附，诸如琴、瑟、筝。说明作为击弦乐器的"筑"，在其产生的早期阶段，其形制是不尽一致的，否则，便不会出现如此记载不一的情况。据近年来的出土文物看，这种记载混乱的情况是可以理解的，即各地筑的形制的确有较大的差异。这一点，我将在后面的章节中详细论述。

二、出土文物中有关筑的资料

由于典籍中的资料众说纷纭、莫衷一是，使得后人在研究考证时平添了许多的困惑，这也是弓弦乐器研究薄弱的重要原因之一。我们以为，中国弓弦乐器在产生之初记载的混乱，与当时此类乐器在发展的过程中不断演变有相当的关系，当时的学者们多是以自己在一定区域内所见加以记载，原样描述，而它处同类却不同形的却因未见而不载，因此便会引起记述的不一致性。自然，也会出现转抄的现象，这就难免人云亦云。后人在研究这一时期的乐器形制时，往往凭主观只据一处资料而否定其它，从而更是一头雾水。所幸的是，近期考古发现的不断增加，为我们研究中国弓弦乐器提供了极为重要的证据，以此与历史文献相映照，从而不断深化，得出一些新的认识。

如前所述，筑，由于其为击弦乐器，而先秦阶段明确作为击弦乐器的只有筑，所以，人们在考古文物中看到此类器物形象时

则更多往筑上考虑。就目前所见的秦汉以前的此类器物形象一般可分为三类。

第一类以西汉长沙王室墓出土的筑〔1〕为代表，是目前所能见到的明确为筑的完整的实物。这种筑的形制为大头细柄。大头指共鸣箱部分，共鸣箱面板平直，面板上设有筑码，码上安弦。柄部上面呈棱形，下面为半圆形，五弦。演奏时演奏者一手持筑柄，使筑身与地面形成近30度的夹角，另一只手持棍棒状的器物（如竹片、竹尺、木棒）击奏琴弦。这种筑的图像、明器以及实物的残件目前还见于湖南长沙马王堆〔2〕、江苏连云港〔3〕、河南唐河〔4〕、广西贵县罗泊湾〔5〕等汉墓中。是为"五弦之筑"。长沙，在战国中期以前为杨越文化的领地，其后被楚所兼并，此地出土的筑，我们认为应属越——楚文化类型，更确切地讲，还应属于越文化的产物。这一点，将在后面的章节里详细解说。值得注意的是，此类筑的形制与同区域内出土的琴的形制相似，因此曾给学者们造成许多误识。我们以为，有关筑与琴的形制相比附的早期描述，应该是在这个区域内产生的。（参见图版8：曾侯乙墓十弦琴）

〔1〕项阳、杨应鳣、宋少华：《五弦筑研究》，载《中国音乐学》1994年第3期。

〔2〕参见湖南省博物馆、中科院考古所编：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社1973年1版。

〔3〕参见《音乐研究》1996年第4期封三图版。

〔4〕见牛龙菲：《古乐发隐》图版十二：《击筑演奏图》，河南唐河汉画像砖，甘肃人民出版社1985年3月第1版。

〔5〕广西壮族自治区博物馆：《广西贵县罗泊湾》，文物出版社1988年8月第1版。

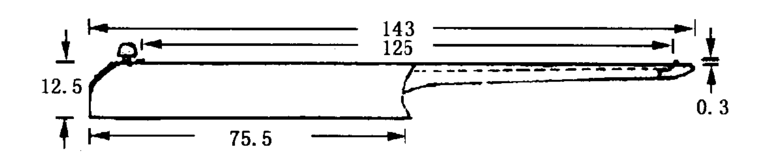


图 1 长沙王室墓 DIII107 筑侧面图

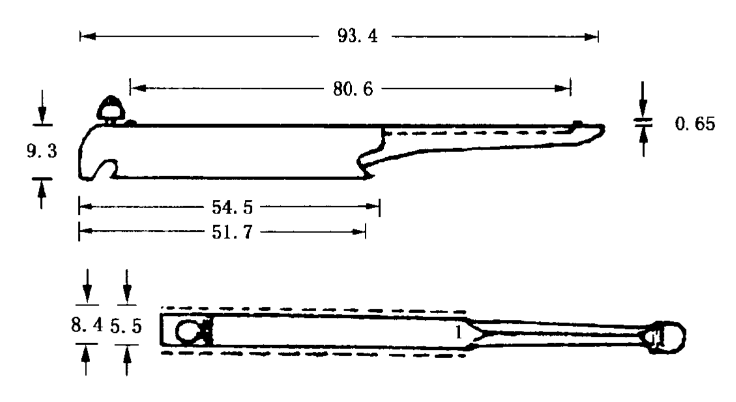


图 2 长沙王室墓 CII③1 筑侧面图、俯视图

第二类以河南南阳〔1〕、山东安邱汉墓画像石〔2〕上的乐器图形为代表。此类筑的特点是较长大，筑的一头较细，另一头相对较宽。演奏时演奏者将筑斜靠于肩，一只手扼住筑颈或筑的底端，另一只手持竹片或木棍等器物作“弓”击弦演奏，演奏时筑身完全离开地面。这一类与典籍中讲筑“状似瑟而大”、“置尾肩上”的形制和演奏形态是吻合的，其形体比较宽大，可以容较多

〔1〕见吴钊、刘东升编著:《中国音乐史略》中的图版 24、25，人民音乐出版社，1983 年版第 46—47 页。

〔2〕项阳:《安邱汉墓中的百戏乐舞》,载《音乐小杂志》1986 年第 1 期。

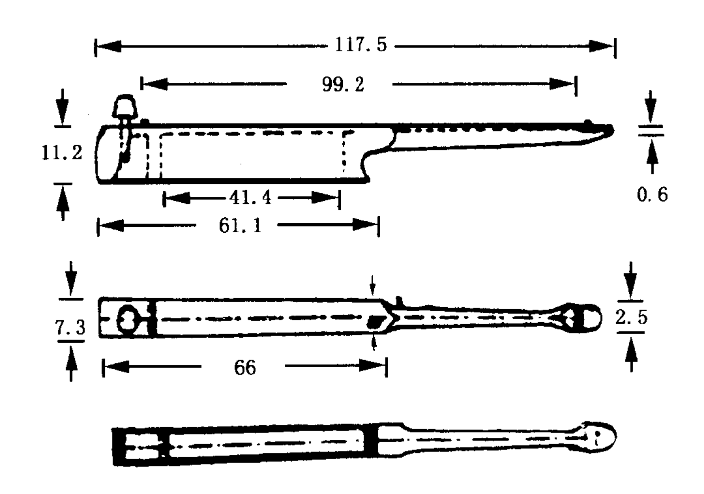


图 3　长沙王室墓 CII③2 筑侧面图、俯视图、仰视图



图 4　马王堆 3 号汉墓明器筑图

的弦，这也就是典籍讲筑有十二弦和二十一弦的道理了。南阳和安邱同属黄河文化的申和齐地，与"其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴"的地域相合，《旧唐书》记载战国时有"齐竽燕筑"〔1〕之说，历史上著名的击筑者，刘邦、高渐离也都在北方，因此，此种筑形应视为"北方之筑"。

〔1〕〔后晋〕刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，中华书局 1975 年第 1 版第 1039 页。

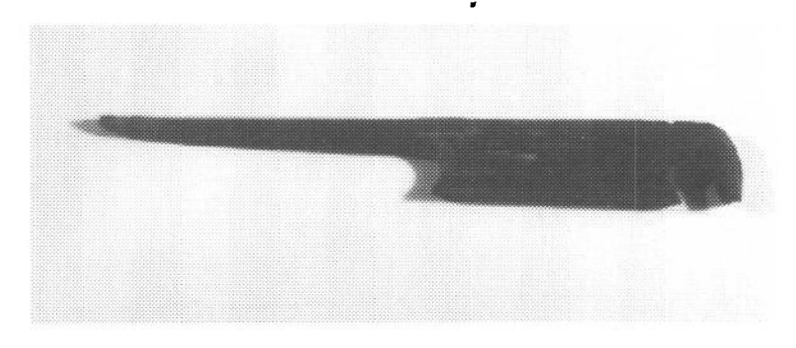


图 5 长沙王室墓明器筑

第三类筑以浙江绍兴 306 号墓出土的乐器模型〔1〕为代表。此墓在 1982 年出土，在一所小铜房子里，有奏乐伎 4 人，其中二人演奏弦乐器。这两件乐器中一件似现代的筝，另一件亦如筝，不同之处在于演奏者右手执一根小棍，这根小棍的演奏形态很是使人感兴趣，是平放在弦上的。这种演奏形态有两种可能性：一是这棍刚好落在琴弦上，是为击；另一种则是在擦弦。对此，我们在后面的章节里将作专门探讨。这种筑是平放在身前演奏的，其形制与典籍中“筑似筝”的说法暗合。

以上是我们对近年来出土文物中所见与筑相关的实物、明器、图像等资料的归类分析与描述，得出这些认识，是由于考古界不断提供新材料的结果，特别是长沙王室墓出土的实用器五弦筑，更使我们对筑的区域化分类有了新的理解。

---

〔1〕 参见浙江省文物管理委员会、浙江省文物考古所、绍兴地区文化局、绍兴市文管会：《绍兴 306 号战国墓发掘简报》图版，载《文物》1984 年第 1 期，第 17 页。



图6　长沙马王堆1号汉墓“怪兽击筑图”



图7　连云港西汉墓击筑图

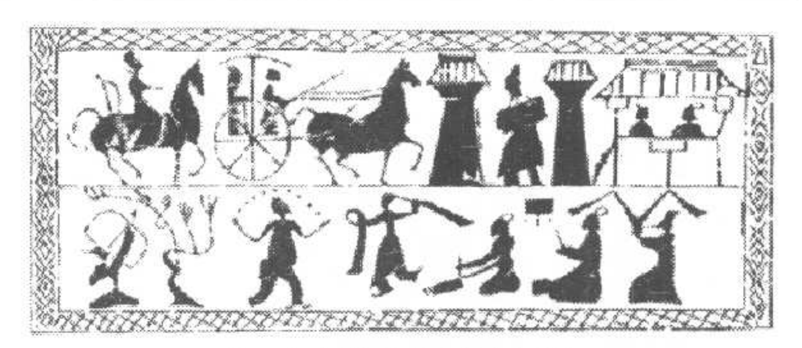


图 8 河南唐河汉墓画像砖击筑图

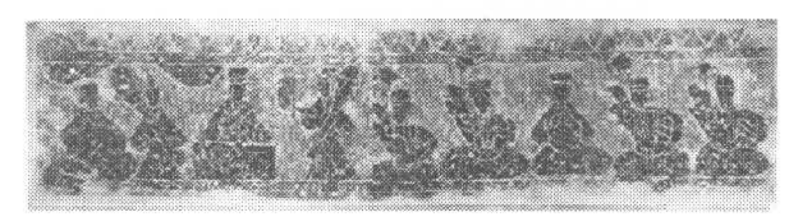


图 9 河南南阳汉墓画像石击筑图

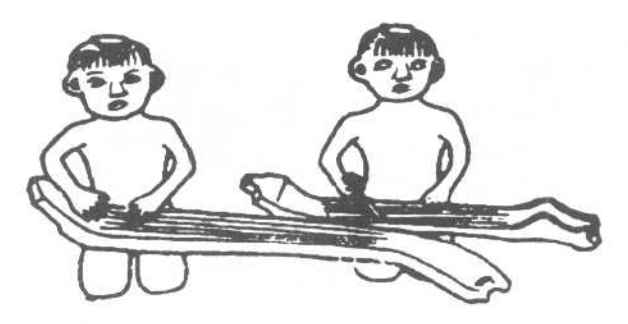


图 10 浙江绍兴 306 号墓筑、筝乐俑线描图

第二节　三种筑所代表的地区类型以及在初起阶段的差异

目前出土文物所见筑的三种形制和演奏形态，也代表了三种不同的文化区域，这便是，越——楚文化类型，北方文化类型，东越文化类型。这三种形制和演奏形态可作为我们考察先秦至汉代筑这种乐器的依据。

说同为一种乐器，却有如此大的差异，这种现象是否可能？答案是确定的。其实，同为一器，在不同的时间和地点其形制和演奏形态差异较大的现象是很多的。比如琵琶这种乐器，中国著名音乐史学家杨荫浏先生有过这样的见解：

古代所谓琵琶，与现在所谓琵琶很不相同。现在琵琶这一名称，只适用于一个一定的弹弦乐器；古代琵琶这一名称，在从秦、汉直至隋、唐一段期间，曾适用于很多弹拨乐器——长柄的、短柄的、圆形的、梨形的、木面的、皮面的、弦数多一点的、弦数少一点的，都叫做琵琶〔1〕。

可见不同形制、不同演奏形态的乐器可以有同一名称。再如中国的琴，查阜西先生的一段话也很说明问题：

根据秦汉以前历史上记载下来的诗歌和文献所提到的和出土

〔1〕杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1981年2月第1版，第129页。

的文物、画像所对证的琴，它的形制在汉代以前很乱，的确还不完全像现在的七弦琴〔1〕。

这就是说，某种乐器由于历史及地域的原因，有可能在异地同时产生和发展，在形制和演奏形态上也会表现出较大的差异。这种现象即便在现代也大量存在，胡琴类弓弦乐器便是很好的例子，中国的鼓更是如此，其形制、制作材料和演奏形态的差异性是显而易见的，但这是鼓的不同类型而已，不管是鼗鼓、鼍鼓、土鼓、铜鼓，还是魏鼓、齐鼓、都昙鼓、答腊鼓、羯鼓，都是鼓。并不能将形形色色的鼓归为非类。因此，作为先秦至汉代的筑，有不同的形制和不同的演奏形态，应该是一件很自然的事情。如果我们认识到这一点，便可以揭开筑初期形态的种种疑云，全面地看待，差异的存在是显而易见的，也是正常的，肯定一点而否定其它的做法常常会陷入某种片面性。

〔1〕查阜西：《漫谈古琴》，载《人民音乐》1954年第5期，第35—41页。

第三节　五弦筑的族属探源

五弦筑的形制，是目前发现与筑相关的出土物中最多的，而且有2200年前的实物再世。长沙一带，先后有五弦筑的图像、明器、实物出土，相对比较集中。而且又都是西汉早期，那么，五弦筑究竟归属如何，这里我们将做一番探究。

据考〔1〕，包括长沙地区的湘沅一带，在战国中期以前是为越地。属杨越的势力范围，战国晚期则逐渐为楚所据。那么，五弦筑究竟产生于何时，属越还是属楚，是首先要辨清的问题。我们知道，有关筑的文献记载最早是战国中晚期，讲的是齐国国都临淄的事情，是在北方。但就目前的发现而言，五弦筑的出土物多见于南方，而且与北方所见筑形很不一致，这使我们考虑到南方的楚、越之地应是另外一种筑形。那么，长沙一带的五弦筑属楚还是属越呢？我们来看看以下的资料。

广西贵县罗泊湾汉墓出土有筑的残件。据自治区博物馆蒋廷瑜先生介绍，此墓中有“筑一件（M1：601），出于椁室，残存筑身一段，木制，细条形，正面平，上面两侧起棱，筑头后弯，仅存弦孔部位，有弦孔两行，一行两孔，一行三孔，下端残而不知其形。全器残长42.2厘米，上部宽2.9厘米，中部3厘米，下部2.4厘米，厚1.5—1.9厘米”。出土的木牍《从器志》中也

〔1〕参见谭其骧主编：《中国历史地图集》，中国地图出版社出版，1982年版第45—46页；长沙文物工作队队长宋少华先生在多年考古实践中也充分确认这一点，即在长沙出土的战国中期墓葬中均为越式器物。

有关于筑的记载，“掏V越筑各一”〔1〕。蒋廷瑜先生认定“罗泊湾这件残器应是‘五弦之乐’的筑”〔2〕。值得注意的是，《从器志》中十分明确地称此筑为“越筑”，这里就有两个问题。其一，就此说看来，筑明显从形制和演奏形态上存在着地域性，即会有它地、它种筑形与之相对应。诸如“齐竽燕筑”〔3〕等等。其二，越民族，在历史上是一个大的文化概念，有百越之称。分布在祖国的东南、南方和西南的广大地域。考其历史，广西的越族多属西瓯和骆越。贵县，史学家们认为在其时应为西瓯和骆越的混居之地，因此，这里的越筑应为当地土著越族所拥有。这当有别于东越之地的绍兴筑的。得出这点认识即是说，百越民族的各个分支其民俗是既有相互联系，又因文化地理等多方面的不同而显示出差异，特别是在当时交通与文化交流尚不发达的情况下更是如此。这件越筑虽为残件，但从弦孔上看，五弦之筑当无疑问。考其形制，应与长沙王室墓出土的五弦筑实物相仿，都属类似现在农村中大头细柄的“捣衣棒”类型。由此我们可将五弦筑归于“越筑”之统系，只是这越筑属于杨越和西瓯、骆越。是否可以这样看，最早属越地的长沙一带，在被楚所兼并以后，五弦筑这种乐器逐渐为楚人所接受，并在楚之领地得以大流传。

说长沙一带所出土的西汉时期的五弦筑为越筑是有其合理性的，这是越文化在此地的遗存。广义地讲，一种文化不可能完全

---

〔1〕关于“掏V越筑各一”，据广西壮族自治区博物馆编：《广西贵县罗泊湾》（文物出版社 1988 年版）一书第 82 页载，“掏字不识，从与越筑并列看，可能是一种乐器名称”。关于“V”，此书第 79 页上面的解释是，“V是勾识，是秦代书写停顿分隔的句读符号”。

〔2〕蒋廷瑜：《广西贵县罗泊湾出土的乐器》，载《中国音乐》1985 年第 3 期，第 45—46 页。

〔3〕〖后晋〗刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，中华书局 1975 年第 1 版。

封闭式的存在，势必受到它种文化的影响。这里既有主动的汲取，也有被动的接受。如在马王堆汉墓的遣册中即有“郑竽瑟”、“楚竽瑟”、“河间瑟”、“郑舞者”、“河间舞者”、“楚歌者”〔1〕的记载。西汉时期，去秦不远，人们依然延续先秦的地理概念命名乐器和乐人，其道理显而易见。战国时代，楚、越之间文化的交流，则更是密切，

本吴越与楚接比，数相兼并，故民俗略同〔2〕。

其实，长沙一带的杨越与楚的关系又何尝不是如此呢？近年来，学者们多认为《楚辞》是屈原在越地，仿越人歌而作的。他们认为“楚文化中的越文化因子之多是其他任何文化都无出其右的”，“人们所熟知的《楚辞》，就简直可以视作一座楚越文化交流融合的丰碑”〔3〕。近期又有音乐学者从民族音乐学的角度对《离骚》楚越交融的文化观念进行了考证，为此增添了颇有说服力的新论据〔4〕。德国著名音乐学家萨克斯博士对不同文化中乐器相同的现象有如下的论说，

我们不可能区分这种文化财富与那些可转让的文化要素。而乐器的纯粹的文化要素，它可能由于适合某一民族的爱好而被某

〔1〕湖南省博物馆、中科院考古所编：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社1973年1版。

〔2〕班固撰：《汉书·地理志》，中华书局1962年版，第1666页。

〔3〕刘玉堂：《试论楚文化对越文化的吸收》，载彭适凡主编：《百越民族研究》，江西教育出版社1990年7月第1版第281页。

〔4〕罗来国：《“鸡鸣歌”、“扬歌”与〈离骚〉之“离”同源初探》，载《中国音乐学》1997年第1期，第42—48页。

一民族吸收过来，也可能由于与该种族的民族气质相违背而被这个民族忘却，但它本身是人类的手工产品，它受文化潮流的推动，超越了一切国家和民族的界限〔1〕。

楚越文化交流的事例还很多，湖南长沙文物工作队队长宋少华先生对笔者说起，在长沙的战国晚期楚墓中发现有“越式鼎”、并在一座墓葬中有越式礼器与楚式礼器并置的现象，这里就不再一一述说了。作为长沙这个先越后楚之地，存有“越式乐器”的筑，应是自然而然的事情。长沙王室墓属西汉早期，去秦不远，越、楚之风甚浓，与贵县罗泊湾出土的筑的残件和从器志相印证，称此墓中的五弦筑为“越筑”，当在情理之中。五弦之筑，应是源出越地。如果这种推断不误，是否可以这样理解，即五弦筑在越地的产生时间，当早于汉初，应溯至战国，甚至会更早些。只是这种击弦的演奏形态传至中原后才被记载，因此，记录的时间与此种乐器产生的时间当是不同步的，这即是说，记载要晚于产生的时间。由此，我们产生了一个疑问：筑这种乐器，其源究竟在哪里呢？

---

〔1〕转引自洛秦：《中国古代乐器艺术发展历程》，载《音乐知识手册》第三集，中国文联出版公司1990年3月第1版第44—86页。

参见黄翔鹏先生《秦汉相和乐器“筑”的首次发现及其意义》一文，载《考古》1994年第8期；其一，黄先生认为“汉季并无平放之筑”，这里有对文献的理解，以及对近年来的出土文物怎样认识的问题；再者，讲“首次发现”不够准确，应是完整实用器筑的首次，贵县罗泊湾汉墓中有记载“越筑”的木牍和五弦筑残件出土。

第四节　筑起源于越地说

就典籍所载，筑的出现是在战国中晚期，《战国策》记载的流传区域是在“齐”、“燕”，位于中国的北方。但就近年来的出土文物来看，筑的流传区域比这要广得多，产生的时间也比文献记载要早得多，而且形制与演奏形态也不尽一致，究竟筑产生于何时何地，是需要讨论的问题。

目前所见筑的三种形制和演奏形态，有两种出自南方百越民族地区，这便是以长沙王室墓为代表的五弦筑和以绍兴306墓为代表的东越之筑。前面已经讲到，五弦筑显然要早于西汉时期，可溯至战国甚至更早。绍兴筑的产生年代在何时呢？目前有三种不同的见解。一是战国早期说〔1〕，一为春秋前期说〔2〕，还有一种为春秋晚期偏早说〔3〕。

曹锦炎对绍兴306号墓中两件铜器标明是徐器的情况进行了分析探讨，他不赞成这些铜器是越人制造的说法，“如果说这是几经辗转的越人的战利品，同组器物保持如此完整，这是难以想象的”。“因此，我们认为这批铜器是春秋前期，越国建国以前，徐人势力进入浙江之后在当地制造的”。显然，他是持春秋前

〔1〕牟永抗：《绍兴306号越墓刍议》，载《文物》1984年第1期，第30—35页。

〔2〕曹锦炎：《绍兴坡塘出土徐器铭文及其相关问题》，载《文物》1984年第1期，第27—29页。

〔3〕林华东：《绍兴306号“越墓”辨》，载《考古与文物》1985年第4期第84—88页。

期说。

牟永抗先生对墓中器物综合分析之后认为，“虽尚不能得出绍兴306号墓非越莫属的确切结论，但是可以认为，此墓的特征是明显的。东南诸国，徐盛于前，吴越兴于后，而最后均归于楚。徐之盛世，其文化曾对东南诸国有过相当大的影响，可能是历史事实。一般说来，徐与楚的关系较之徐与吴、越亲近。现在楚墓的面貌比较清楚，绍兴306号墓和楚墓不同还是看得出来的。在春秋中期，徐国势力已衰，春秋晚期被吴所灭，徐国的势力从未到过浙江境内，现今的浙江绍兴在春秋晚期是越国的领土。因此，判断绍兴306号墓是越墓，应是可信的”。在由他执笔的《绍兴306号战国墓发掘简报》中“推断此墓的入葬年代当在公元前473年越灭吴以后不久。这是一座战国初期墓”〔1〕。

林华东在《绍兴306号“越墓”辨》一文中，通过对墓中器物的组合，与同期墓葬器物的比较，以及对墓中两件带铭徐器的分析，墓坑葬制的研讨，对此墓的族属以及年代进行了论证，他“同意曹锦炎同志的看法，即绍兴M306应为徐墓而非越墓，其入葬年代当在春秋晚期偏早”。他在这里既同意曹锦炎此墓为徐墓的说法，又不同意将年代定为春秋前期，而是“春秋晚期偏早”〔2〕。

究竟哪一种观点所定的年代最为合理呢？笔者非考古界人士，很难做出判断，但林说将“笙、筑，均为越地所未见”作为

〔1〕浙江省文物管理委员会、浙江省文物考古所、绍兴地区文化局、绍兴市文管会：《绍兴306号战国墓发掘简报》，载《文物》1984年第1期，第10—29页。

〔2〕林华东：《绍兴306号“越墓”辨》，载《考古与文物》1985年第4期第84—88页。

论据之一，则是不够严密的。不管怎样讲，三种观点已经把绍兴306号墓限定于公元前8世纪至公元前5世纪之间，即其下限至迟是在公元前5世纪，这已经没有什么疑问了。

从出土物看，三种筑形有两种在百越民族地区，而且并不比典籍记载的筑晚，甚至还要早些，这就给人以启示，难道筑有从南向北发展演变的过程？在将出土文物与历史文献的时间顺序进行梳理之后，我们愈发感到筑这种乐器应该是起源于南方的百越民族地区。是在不断发展与衍变的过程中传至北方，逐渐被中原人士所认识、了解和使用的，在流传和使用的过程中，又被不断加工改造，使之适合于当地人的演奏和审美习惯。最终成为汉代风靡一时的击弦乐器。这里我们来探讨筑在南方起源的可能性。

第五节　筑源于管形琴说

就我们现在所见筑的出土物，无论是实用器还是明器，均为木制。但许慎认为这筑最早应为竹制，是“从竹，从巩”的。即此物的制作材料应与竹相联系。这反映出先人们对这种乐器来源的认识，即来自产竹的地区。我们知道，盛产比较粗大的毛竹、楠竹的地区应是在南方，北方所产的竹子一般比较细小。三种筑形，目前就相关的论述，最早可溯至春秋前期，距今不过2800年。从气象学的角度来看，据竺可祯先生的分析：

> 从仰韶文化到安阳殷墟，大部分时间的年平均温度高于现在2℃左右，一月温度大约比现在高3℃—5℃〔1〕。

这是讲距今6000年至距今3500年以前的事情。也就是说，在近3000年左右的大时间段里此区域的气温波动虽然比现在要高一些，但却不是很大。更何况作为筑这种乐器的起源就目前的出土物来看应是在周代的事情，此时的气候与现在的差异更是没有太大的变化，这就为筑起源于南方的观点提供了新的依据。

应当看到，黄河流域在旧石器时代一段相当漫长的岁月里曾经是气候温暖而湿润的地带。据陕西省的考古工作者介绍，生活在秦岭北麓的蓝田猿人时期，这里曾是水草肥美，森林密布，气候炎热的地区，有诸多的热带生物的化石可以为证。但到了距今

---

〔1〕竺可祯：《中国近五千年来气候变迁的初步研究》，载《考古学报》1972年第1期，第35页。

十多万年之前，早期智人阶段的大荔人时期，据“植物孢粉分析表明当时的气候不像蓝田人时期那样温暖而湿润”〔1〕了。“在旧石器时代晚期大约距今1.2万年左右，最后的一次冰期消退，大地解冻”〔2〕，中国史前文化也进入了中石器时代和早期新石器时代。这时的气候条件虽比现在略暖，但气温波动已不呈剧烈的态势。“在华北地区大约距今8000多年至7000年的老官台文化、磁山文化和北辛文化遗址中都发现了粟或者黍，这两种谷物的特性都是耐旱喜温，生长期短，特别适宜于在黄河流域黄土地带的半干旱性气候条件下生长”〔3〕，而中原地区的仰韶文化又恰恰是由黄河最大的支流，渭水流域的老官台文化，黄河中游以东地区的磁山文化长期的接触与融合中演变而成。从以上的资料分析，在最后一次冰期之前，北方的许多地区还处于比较温暖的气候条件下，但正是这一次冰期，改变了这一切。其后的时间则是半干旱性的气候了。

应该注意的事实是，殷墟有热带、亚热带动物的遗骸出土。然而，殷墟出土物中除了以上两类中的鲸鱼、圣水牛、印度象外，还有生活在3000米以上山地区，属高寒类动物的扭角羚〔4〕。关于殷人占卜用的龟甲，胡厚宣先生的研究认为：

殷人占卜用的龟甲多来自南方、西方之长江流域。卜辞每言，有来自南氏龟、龟南氏、西龟、自西，知殷代之卜龟盖由南

---

〔1〕〔2〕 1992年笔者摘自陕西省博物馆解说词。

〔3〕 宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991版第10页。

〔4〕 宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年版第278页。

方、西方之长江流域而来。由以自南来为多〔1〕。

更有学者对殷墟龟甲的种类作进一步鉴定，认为有些龟类仅产于南方的福建、广东、广西、海南岛和台湾等省，其中大龟腹甲，和现在产于马来半岛的龟类同种，亦为中原地区所不产。此外，还有一个非常重要的例证则是铜镜，“用金属铸造镜子在我国可能首先为西北游牧民族所发明，殷商时期铸镜照容才传入中原地区，但直到春秋之前，在中原地区尚未普遍流行。从考古发现来看，春秋以前的铜镜发现数量较少，与商周时期发达的青铜文化极不相称，而这一时期甘青地区的古代文化中却比较普遍”〔2〕。以上引用的资料是想说明，殷墟出土的物品之中，有许多并非是当地所产的，而是人工运输至此。

竺可祯先生看到了殷墟出土的亚热带动植物种类，并认为：

近五千年期间，可以说仰韶和殷墟时代是中国的温和气候时代，当时西安和安阳地区有十分丰富的亚热带植物种类和动物种类。不过气候变化的详细情形，尚待更多的发现来证实。

但是，我们看到，殷墟出土的动物遗骸中既有热带、亚热带的，也有高寒地区的，究竟对这种现象如何解释，还有待更加深入地研讨。竺可祯先生根据《竹书纪年》注意到了公元前 10 世纪时

---

〔1〕 宋新潮著:《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社 1991 年版第 278 页。

〔2〕 宋新潮著:《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社 1991 年版第 273—274 页。

期的寒冷，持续了“一、二个世纪”〔1〕，其后则又有一段温暖期。并称在这一寒冷期之前的中原地区是适宜竹子生长的。而按《殷商文化区域研究》〔2〕一书中的图解来看，3000年来中原地区对较粗竹类的生长是十分不利的，湿润地区应是进入蜀地的长江中下游及以南地区。

在我们的书稿即将付印之际，又从武汉传来了被认为是“考古研究中的一个突破”的消息，中国地质大学（武汉）地球科学学院和武汉市考古所合作，对商代盘龙城遗址植硅石进行分析，“得出的结论是，商代中期的盘龙城气候相对寒冷干燥”，这反映出3500年前武汉的气候情况。这种用最新科技手段所得出的结论值得重视，既然当年的武汉均处在相对寒冷干燥的气候条件下，那么武汉以北的地区则更是如此，安阳则在此范围之内〔3〕。

根据以上几方面材料的分析，中国中原一带近几千年来的气候变化对动植物的影响，还远未说清楚。但不管怎样，就筑在西周时期的文献无载，而同期琴瑟却早已有之的情况看，在最可能产生的时间区段来说，源起于南方是比较合理的。

---

〔1〕竺可祯：《中国近五千年来气候变迁的初步研究》，载《考古学报》1972年第1期，第15—38页。

〔2〕参见宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年版第5页。

〔3〕《植硅石分析引入考古获新发现——三千多年前武汉寒冷干燥》，载《湖北日报》1999年6月2日第1版。

第六节　商代是否有弦乐器和击弦乐器?

下面，我们来探讨一下商代有否弦乐器、以及击弦乐器筑存在的可能性。弦乐器，为竹木和丝弦的组合，《国语·周语》中以“繫之丝木”来表示音乐，也表示弦乐器。就制作材料而言，竹与木随处可取，关键在于丝弦。究竟“丝”在中国起源于何时呢？考古资料表明，在距今8000年左右的磁山——裴李岗文化，老官台——李家村文化中陶制纺轮、纺锤就有存在。特别是在距今7000年左右的河姆渡遗址中，则出土有骨梭、梭形器、木制绞纱棒、打纬刀、经轴以及陶纺轮等大批纺织工具，在一件骨匕上还阴刻有编织纹。从出土的蚕形图像来看，当时可能已有了纺织技术。稍后的钱山漾、梅堰、草鞋山等遗址中，则出土了绸片、丝线、丝带、麻布片等物，材料与品种已呈多样化。还应看到，作为最初的弦乐器，其弦可能是丝，也可能是动物的毛皮肠衣、植物的藤萝纤维。即便是在现今，广西与云南等地尚存的竹筒琴，即是在竹筒上挑起竹篾为弦就是最好的证明。由此说来，商代，制作弦乐器的材料已经完全具备。虽然由于此类乐器易腐等多方面的原因，现在还没有发现商代弦乐器的出土。商代究竟有没有弦乐器呢？本世纪以来，许多学者除了从出土文物中苦苦探寻之外，也试图从甲骨文中探讨这个问题。虽然观点不甚一致，还只是种种推论，却也取得了一些令人感兴趣的成果。在有无之间，都倾向于前者。

就“𥿋”字而言，罗振玉先生在1940年指出“从丝附木上，

琴瑟之象也"〔1〕, 周人"繫之丝木"为乐的观念与此相合。虽然对"[illegible]"字近人又有几种解说，但罗振玉的观点却仍为多数学者所接受。

香港的学者唐健垣先生在其博士论文《商代乐器》中，尝试对甲骨文中多处可能涉及弦乐器的卜辞做了释解，他认为"[illegible]"应该是"系弦于齐特琴上并且演奏"。对"[illegible]"，他在饶宗颐先生释解为"[illegible]"（尹）的基础上加以引申，认为"字形中附加的部分表示他们的工作"，这种解释在下面这条卜辞中是可以讲得通的，

"[illegible]"（问卜：我们是否命令音乐家伴随望乘去伐?）（见于罗振玉：《殷墟书契后编》1.31.9. 唐健垣释）。

然而，就以下这两条卜辞，如依官员的解释就有些牵强。

《乙编》8311：[illegible] 问卜：我们应演奏[illegible]?

《乙编》8502：[illegible]　王 [illegible] 有 [illegible]

就8311来说，"奏"为动词，后面一字应为名词，指一物体。8502的今译似为：大王要听[illegible]的演奏? 这两条卜辞中的[illegible]都应该是指一种乐器才是。如果这种理解不误，那么这种乐器应该是什么呢? 这字形的一侧为弦，另一侧为一只手执一根小棍击弦，

---

〔1〕〔2〕〔3〕 唐健垣《商代乐器》(SHANG MUSICAL INSTRUMENTS)，载《亚洲音乐》(《Asian Music》) 1983年、1984年号，项阳译，蔡良玉校，载《中国音乐学》1993年第4期第132—138页。

应为一个“指事”字（?）。首先，这应是一种弦乐器，其次是一种击弦乐器。那么这种击弦乐器又应该为何种呢？先秦典籍中明确为击弦乐器的只有筑一种，我们也应该将其与筑相联系。

周武彦在《我国弦乐器源流探梳》[1]一文中也从古文字学的角度对弦乐器以及弓弦乐器进行了梳理，他认为甲骨文中

“□”（《柏根氏》四九）、“□”（《甲编》三一七一），这两个字是甲骨文的“攻”字，像手（□）持槌（□）在敲击“□”——共鸣箱旁边加了三点，表示击弦后共鸣箱振动时的声音符号；字二，省去了共鸣箱。

准此，“攻”字初义，是指演奏击弦乐器——犹如“筑”、“竹枕琴”之类。

总之，“□”、“工”是商代弦乐器义符，从而产生了击弦的“□”（攻）字；与弹弦的“□”（弄）字。这不仅为今天的击弦乐器、弹弦乐器以及拉弦乐器找到了“源”；而且可以清晰地梳理出它们的“流”。

筑，繁写作“築”；金文作“□”（子禾子釜），从“竹”、从“巩”、从“木”。

巩，金文作“□”（毛公鼎）。“巩”字初义，像人跪坐，双手在抚弄着弦乐器“工”。后来，人们用竹尺敲击着“工”，于是便在“巩”字头上加个声符“竹”——筑；又由于“筑”以木材制成，故而又在下面赘加了一个“木”——築。

筑，是古老的击弦乐器。从文字学的角度来看，早在金文中已经出现。它于公元前四世纪在民间广泛流行。

---

〔1〕周武彦：《我国弦乐器源流探梳》，载《艺苑》1992年第3期，第19—23转9页。

总之，所有击弦乐器，尽管它们的形制各俱个性；然而，它们均系甲骨文“[illegible]”（攻）字后裔。

轧筝，既继承了“筑”的演奏方法，——把以竹片击弦改为以竹片擦弦，一弓一音；又沿袭了“筝”的形体。它标志着我国的击弦乐器在向拉弦乐器发展、过渡；它是后来的各种拉弦乐器的始祖。

他在文章的结论部分中写道：

我国最早的弦乐器是捕猎工具——箭之“弓”。从而，在“弓”的基础上发展成为“弓琴”——甲骨文作“[illegible]”、“[illegible]”，据国学大师王国维先生隶定：“二字确为恒字。”（《观堂集林》）“恒”即“絙”，弦也。所以说，“弓琴”是我国弦乐器唯一的“源”。

说甲骨文中的“弓琴”是我国弦乐器唯一的源有些武断，毕竟，如同夏文化与夏代文化不是一个概念一样，那么，商文化与商代文化也不应完全等同的。商族的活动区域并不能涵盖这一时段中国文化的全部。就目前说来，甲骨文是商人的创造，但与此同时还有多种部族，只是他们的文化没有通过甲骨文记录下来而已。还应注意的是，就中国的古文字说来，大汶口文化已经有文字，再往上溯，据称在新石器时代早期裴里岗文化贾湖遗址（距今8000年）中也出土了几个像文字的符号，在这种意义上讲，商人是将文字发展成熟，但不能武断地说甲骨文中的“弓琴”就是我国弦乐器唯一的源。

以上各说均可以作为一说而存在，究竟孰是孰非尚很难做出结论，但是，通过诸位学者的分析，的确可以看出商代有关弦乐

器的蛛丝马迹。

如此说来，便会产生种种疑问，筑这种乐器是战国时代才有专名的，商代与之相距甚远，而且西周时代也没有此种乐器的记载，这将如何解释呢？我们以为，以上诸说均有其合理性的一面，但是还要有待时间的检验。我们知道，商文化的区域是比较广泛的，其中心区域虽然在今郑州、洛阳、安阳、商丘一带，但商文化影响区则"向南可达两广北部"〔1〕。从宋新潮先生根据"商文化遗址分布区以外'商式铜器'主要出土地点"绘制的图式〔2〕来看，两湖、巴蜀、江西，甚至已经影响到了广西。而且两湖与江西、广西等地正是越文化的范围。既然有影响，就可能会有交流，如铜镜、龟甲、贝等物品一样。南方诸方国的乐器形态也会对商文化的中心区域造成影响。有一种可能性即是：这种乐器形态虽然传至此地，但在相当长的一段时间并没有引起足够的重视，因而默默无闻。而同时段在南方诸方国和氏族中这种乐器形态却在缓慢的发展，史籍中不载的绍兴筑的存在就是一个很好的例证。以上可能是西周和春秋时代典籍中不载的原因。直到战国时代，随着交流的增加，中原人对此种乐器有了新的认识，筑也重新登堂入室。当然，这仅仅是一种推测，在目前既没有出土物，也没有更多的文献资料相印证的情况下，还只能存疑。商代，可能是有弦乐器的，然而，仅从字形上作出的分析判断，还不能充分说明问题，商代的弦乐器，就其种类说来，究竟是弹弦还是击弦，有待物证。毕竟在西周时期、乃至春秋时代，

---

〔1〕宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年版第292页。

〔2〕宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年版第263页。

在典籍中只有琴瑟的记载，至于筑，则是战国时代才见于记载的。换言之，从出土文物看，中原地带，在春秋时代以前，尚无筑类的击弦乐器的出现。

就弓箭之“弓”与弓弦乐器的关系说来，我们还是不能仅仅从想象的合理性来考察，毕竟，从现在最早的弓弦乐器的筑来看，其最早的“弓”的形态并不是现代意义上的琴弓，而是用竹片、木棍之类的器物，直到中国的宋代，即公元10世纪以后才有了以马尾作弓的可能，而在此之前，即便是嵇琴、奚琴一类的胡琴类拉弦乐器，其摩擦琴弦的弓子也是用“棒擦”的。

第七节 筑在南方起源的可能性再分析

国际上研究乐器的著名学者，德国的萨克斯博士和日本的林谦三先生认为中国的弦乐器源于管形琴系。

中国古代的琴、筝、筑等弦乐器之重要者，其原始母胎的半管状琴（Halbröhrenzither）和更古的圆形管状琴（Röhrenzither），现在还大量分布在南海，远及非洲一带〔1〕。

萨克斯在《印度、印尼乐器》中写道：

由管形齐特拉琴（Zither）分化出半管形齐特拉琴，成为中国的琴的母胎〔2〕。

林氏对萨克斯的管形琴的定义解释为，“管形琴（Röhrenzither)是一个管的一切片同时做着弦的支持物和共鸣体的一种琴。由竹槽刳出来的弦叫 Idiochord（自身弦），稍进化而完全切离了槽的弦叫 Heterochord（异体弦)”〔3〕。

---

〔1〕 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第131页。
〔2〕 见林谦三：《东亚乐器考》，原注5，音乐出版社，1962年第1版，第140页。
〔3〕 见林谦三：《东亚乐器考》，原注1，音乐出版社，1962年第1版，第135页。

中国的琴、筝、筑类乐器是否源自管形琴呢？萨克斯的这种推论是否合理呢？由于在太古时代的演变过程很难断定，所以，只有借助于民族学和文化人类学的资料来看这个问题。

首先，我们从筑与筝的形制来看。筝与筑，从形制上来看，的确有上圆下平的阶段，即是说像南方竹筒琴，以及纵剖竹管的半圆管状琴。现在的越南、菲律宾、苏拉维西、爪哇，以及靠近非洲东岸的马达加斯加岛都可以见到这种竹筒琴。值得注意的是，以上所说的这些地区都处于热带和亚热带，适合竹材的生长。这种竹筒琴在中国境内的南方地带也有存在，广西和云南的一些地方都有。就竹筒琴自身而论，又分支出不同的状态，

有的挑起竹皮弦来，塞进马儿去张紧了弦来弹奏，一如寻常的弦乐器；也有插进一板在两弦之间，或在带状的弦中间做个结节，用棒或槌来打，这样便有些近于体鸣乐器了〔1〕。

中国的竹筒琴是什么样子呢？“在峰峦起伏，树木青葱，竹林满坡的桂西山区，至今还流传着一种古老的民间击弦乐器，……这，就是瑶族和壮族人民喜爱的竹筒琴。主要分布在广西壮族自治区南丹、都安、隆林、田林等县的瑶族居住区。南丹一带的瑶语称之为‘扎绒’（Zharong）或‘扎文筒（Zhawentong）’，田林一带的瑶语又称‘当努（Dangnu）’，都安的部分壮族居住区，亦有此器，他们就称‘打竹筒’。因其是用一节竹筒制成，所以又称‘竹筒琴’”。

这种琴的形制据称是“以竹筒为槽，挑起竹皮细丝为弦，塞进码子张起竹丝击奏，乃管形的击弦乐器”，“定弦没有固定的音

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版第131页。

高标准"〔1〕。在演奏形态上，这种乐器既可以击弦，又可以将琴体与地面相击。即是说既可视为弦鸣乐器，又可视为体鸣乐器。这种以竹筒为共鸣体，竹丝为弦，竹码撑弦，以竹击之的乐器形态，可以说是相当古老的。在明代，王圻曾在广西地区见到过类似的乐器，并将其命名为"竹铜鼓"，这种竹铜鼓

截大竹为之，长可三四尺，即剜其体为两弦，欲鼓之，则以柱支其弦扣作铜鼓之声，疑即筑之遗制也〔2〕。

作为这种乐器的形制，显然是适合于用竹片、竹棒类的器物击奏的。若是弹，则因竹篾的硬度以及弹性的程度，显然不尽合适。而这种形制对于击奏则更合理一些。（参见图版 12：竹筒琴）

我们知道，中国的铜鼓，是西南少数民族地区的代表性乐器，从目前所发现的石寨山、万家坝等地的铜鼓以下，已有2000余年的历史。乐器的发展，一般讲来是竹木土石比金属要早，那么，这竹铜鼓与铜鼓究竟是什么关系呢？是铜鼓影响了竹鼓，还是竹鼓影响了铜鼓？都是值得探讨的问题。所以，我们不应当由于仅在明代典籍中见到，就认定此器为明代方有。作为山野僻壤之器，其实最早是没有什么固定名称的，其名称往往是文人发现后所加。依萨克斯博士的理论，

与世隔绝的、偏僻的高山峡谷或者是荒岛上所发现的乐器，比起我们平常很容易到达的地区，如平原旷野地带所发现的乐

〔1〕〔2〕 杨秀昭、何洪、卢克刚：《古老的民间乐器——竹筒琴》，载《中国音乐》1984 年第 2 期，第 37 页。

器，其年代要久远的多〔1〕。

就广西竹筒琴现存的地域而论，虽然在历史的进化过程中发展较缓慢，但是在新石器时代，此地的文化发展却是比较先进的。广西桂林地区的甑皮岩是中国较早进入新石器时代的地点之一，距今1万年前就进入了新石器时代。也就是说，在当时的气候环境和生活条件下，这里的人种进化较快。然而，就人类学的理论来看，自然条件相对比较优越的地区，在历史进化的过程中却逐步慢了下来，而条件相对比较艰苦地区的先民，却创造了更先进的文明。从目前考古资料来看，中国最早发现人类活动的地点是在云南的元谋，远早于中原地区。而现在的云南元谋一带又是怎样的呢？依然比较落后，这种现象便是很好的说明。

就这一地区如此早的进入了新石器时代来看，在某一历史时段之内，其文化必有相对的先进性，这就有可能将其文化向周围地区辐射。我们前面已经说过，广西、云南、贵州等地，在历史上都属于古越族，属百越的领地，说明越人在某一历史阶段文化的先进性。就商代的文字记载和现今出土文物的情况来看，这一地区业已进入了商文化影响区的范围之内，从这点说来，商文化的先进性又使其向这一地区辐射，而同时段的广西、云南地区的文化则显然不及商文化强盛，所以造成了两者之间的相互交流融合，我们说，文化交流是双向的，这里便是一个很好的例证。

林谦三先生认为，竹制管形琴

---

〔1〕RICHARD. CARLIN:《Man's Earliest Music》, Chapter Four: Musical Instruments, Facts On File Publication, New York 1987年版第40—42页。项阳译，载《音乐小杂志》1990年第12期，第10—11页。

这种乐器稍有进化，就在槽上另外安上弦，弦数也逐次增加，槽形也渐渐变化，终于形成为琴、筝等高级乐器〔1〕。以上发展的情况，早就有欧西人士的研究书详细论述过〔2〕。

我想，中国竹筒琴的历史也应证明这一点。林氏指出：

琴的起源，可以上溯到相当遥远的古代。至其原型，究属圆管状的、像南方的竹管琴（Röhrenzither）或纵剖竹管的半圆管状琴（Halbröhrenzither）呢，还是一片的板状琴而在体上张有数弦的呢？虽然不很明确，但可以想象一定是一弦一音的。并且可以想象所谓舜的五弦琴，只是太古时代就有的一种发五音如五弦琴的乐器。即便真个有了五弦也未必是宫商角徵羽这样正确的音程，而只是有着不同音程的五个音而已〔3〕。

这一点，广西的竹筒琴即便是现在仍然如此，并没有固定的音高，更具随意性，这也是其古老性的又一种昭示吧。

至于琴这种乐器，是否受到南乐北渐的影响而成，尚没有确凿的资料，但就其明确记载的年代分析，说其受到南方乐器的影响和启示而造，还是很有其可能性的。毕竟有明确记载的是在周代，夏、商时代此种乐器的存在也有相当的可能性，而商文化影

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第131—132页。
〔2〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第132页。
〔3〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第137页。

响的区域之间的交流，自在情理之中。史书记载，周建国时，就有越族的几个支系前往祝贺，可以为其提供佐证[1]。自然，这种乐器即便是到了中原地区，亦受到材料上的限制，由竹制改为木制更为合理。如果说琴受到南方乐器的影响而产生的推论显得过于牵强，那么筑、筝类乐器受南方乐器的影响而成的推论更具合理性。

还有一点，也是非常重要的，即在中国的典籍中对筑这种乐器的起源说不清楚，认为这种乐器"不知谁所造也"[2]。何以致此，有这种乐器最初非为中原乐器的可能，所以早期中原的典籍无载。而众所周知，中原的文字和文献是较它文化发达的，当在它地产生的筑这种乐器，由于最初比较粗陋，没有引起人们的足够重视；或者当地的文字系统不发达，当在不断发展完善的过程中传至中原之时，虽然给予定称，但却对其起源不甚了了。中原人对这种乐器的记载是在战国时代，然而并不能说明这种乐器的起源就是在此时。应是它地产生此种乐器传至此地时的记载，其发源之地可能并不在此。

有一个事实就是，筑的记载最早见于北方，是《战国策》中的论述，并且文献中有"齐竽燕筑"之说。可见战国时代筑已在北方流行。如果没有出土文物，而仅见于文献，我们可以将筑归结为北方由来具有的乐器。但是，究竟这种乐器从哪里来的，何以生成"击弦"的形式，都是疑问。近期的出土文物为我们研讨这些问题开拓了思路。

就筑说来，有一个究竟是北方传到南方，还是从南方传到北

---

〔1〕孔晁注：《逸周书》卷七·王会解第五十九，商务印书馆1937年版第239—255页。

〔2〕〔梁〕沈约撰：《宋书·乐志》，中华书局1974年版第556页。

方的问题。说其从南方传到北方，却为何在传到北方之时成为五弦；如果说由北方传到南方，却为何直到唐代却一直搞不清筑由谁所造也；再者，依许慎的说法，以及典籍中多数看法都认为筑的初制是竹类乐器，却为何目前所见均为木制，那么，这种木制形态是否为初制，都是疑问。究竟历史文献的可靠性有多大？我们认为，由于目前所见出土文物中作为筑的实用器只有越筑之一种，要探讨这些个问题还有相当的难度。当然，从文献资料中也可以就这些问题做出推测，虽有相当的合理性，但毕竟只是推测。在出土文物中已经有了多处击弦乐器的实用器、明器、模型、图像的情况下，我们完全有理由将其既按时间顺序、又按器物类型进行排比，并与历史文献相对照做出自己的判断。任何对这些视而不见的做法都是不够客观的。

如果我们能够认可按时间顺序、又按器物类型学的理论对出土文物中与筑相关的乐器实物与图像进行排比，并与文献相对照，那么，就会认定筑的确可以分为三种类型。这是区域文化类型的体现。就目前所见的出土物来看，按我们所划分的区域类型，则不见其它类型混杂其间。有着相对的独立性。究竟是许慎所说的筑为竹制，还是木制，这一点，如果单从典籍中考察则很难说明问题。至少可以有两种解释。一是将筑作为形声字的转义，一是筑本来就是木制的东西。但是，从出土物看，却只有木制而不见竹制。是筑本来就是木制的乐器，还是我们所见的木制竹已经不是初制的形态，还很难认定。说到文献记载的北方筑均为五弦，这似乎又是有些武断。因为最初《战国策》中对筑的记载并没有对形制与弦数的解释。说到汉代典籍北方之筑均为五弦，也是不通。毕竟段玉裁通过汉代典籍对筑弦数的统计也是不同的。正是弦数的不同，才反映出筑形制差异的信息。又何以说筑在北方就是五弦呢？我们认为，文字学和文献学的研究是非常

重要的一种研究手段，但是，如果仅仅于此，就会造成局限。这局限在于不能面对器物类型学的理论，不能面对出土文物的现实。往往按典籍完成的时间为序，肯定前者而否定其它。但是对同类器物的区域性差异却视而不见，甚至干脆否认是为同类。

我们认为，之所以会有这种认识上的差异，最根本的一点就在于是否承认筑有多种形制和演奏形态的问题。如果仅承认一种而否定其它，则很难沟通，如果能够面对出土文物的具体事实，诸如承认绍兴出土的乐器模型中弦乐器的一种为筑，就有了探讨问题的可能性。毕竟绍兴筑的年代已经相对确定，目前的三种观点，已经将其限定在公元前 8 世纪到公元前 5 世纪这样一个时段之内，那么，这种筑型显然是如筝如瑟的形制，而非与长沙筑相同。这种筑型其弦数应该是比较多的，只是由于此器为模型而无法具体认定罢了。由此说来，典籍中记载的多种弦数也就有了依据，我们不能仅仅依照某一说而否定它种说法，这样显然是不够客观的。从文献记载来看，战国时候并无弦数的记录，对汉代典籍中所能见到的还是不能够仅仅依据哪一种早出便以此为准，而其它的记载都属无理。单凭弦数上来看是不能够比较全面的说明问题的。

第八节 管形琴系对筑、筝产生的影响

如前所论，管形琴系在南方产生，在由竹槽剜出来的自身弦(Idiochord) 稍进化而完全切离了槽的弦成为异体弦之时，在向北渐进的过程中，由于地域等多方面的原因，从而改竹制为木制。木制材料的弦鸣乐器，又由于其本体的重量，加之实心体不易产生共振等多方面的因素，将其一劈为二，再将其腹中掏空以构成共鸣腔，在其面上张弦，则成为半管状琴形的乐器。就这种推测，我们可以从文献学、文化人类学以及现有的乐器资料中加以论证。

国内外一些专家学者倾向于筝源于筑说〔1〕，“从汉字造字的规律来看，筑因用竹制成，故以‘竹’为头，而筝由筑演变而来，并且定弦高，发音‘铮铮’故从‘竹’为‘筝’。这种如筑之筝约在战国末期才发展成如今的似琴之筝〔2〕”。史籍中也有持此说者。如《风俗通义》讲，“筝，谨按〈礼·乐记〉，五弦筑身也”。《说文》则云：“筝，鼓弦筑身乐也”。至于筝与筑的关系，表述更为清楚的，是陈旸《乐书》：“筑之为器，大抵类筝，……筝以指弹，筑以筋击，大同小异”。典籍中有如此记载，后世学者的“筝源于筑”说，也就可以理解了。然而，我却倾向于“筝筑同源”说。而且是非一时一地起源，应是多地域性的起源

〔1〕金建民：《古筝起源之谜》，载《中国音乐》1988年第1期，第51页。

〔2〕项阳：《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》，载《中国音乐学》1992年第1期第115页。

过程。

林谦三先生在经过一番考证后猜想，

“古时的筝、筑都并不像后世的筝样，而可能是个棒状的东西，或是将圆竹对剖为两半的形状”，“总之是个和瑟不同的形状……古筝既不像后世新筝之如瑟形，则究作何形，问题就在这里。琴和瑟是差不多相同的，既不如瑟，当然也就不能如琴。我们所能想象，还是棒状琴或对剖竹筒样子的琴形。那么周时已经达到大成阶段的板状五弦琴（乃至七弦琴）里是不会自然产生出棒状的五弦筑来的。魏晋时变了形的筝，却还说‘上圆下平’，这就不能说不是对剖竹筒形的余意了”。由此他认为筝“还是不宜遽下论断判定其直接起源于西方或东方，抑或起源于南方”〔1〕。

林氏此处提出的问题在于周时琴瑟之至大成阶段，不可能产生出棒状五弦的筑、筝，琴、瑟与筑、筝是不同源的乐器统系。这是很有道理的。林氏在此还批驳了“战国末期，处在中国最西部的秦，和西域相接触；筝这东西，这是那时从西方传来”〔2〕的论点，即反对筝乐“西来说”。那么，筝既非西来，又究从何来呢？从典籍来看，“五弦之筑，出现于战国末期，差不多与筝同时代；筝则流行于中国西边的秦地，而筑则主要流行于燕、

〔1〕 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第167—168页。

〔2〕 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第168页原注3：田边尚雄：《东洋音乐史》第246—247页。

齐、赵等北方诸国"〔1〕。我们注意到，林氏的《东亚乐器考》译介到中国是在20世纪60年代初，其著作的年代还要提前，即在50年代中期。林氏更多依赖文献来考证的，由此说来，仅从典籍，的确会得出到战国末期才出现五弦之筑、筝的印象，关于这两种乐器的产生年代和早期流行地域问题，近年来的考古新发现，已经使人们的认识产生了变化。

如前所论，越筑有两种形制，均在南方百越民族地区，却都未见史籍记载。贵县筑，墓中出土的木牍中直呼其为越筑，在其地有竹筒琴这一古老形制的遗存，历史上又有竹铜鼓的记载，其内在的联系自不必说。而且就在罗泊湾墓中，据蒋廷瑜先生介绍还有一件疑为筝的十二弦器〔2〕，如果此说不误，则说明此墓中是筝筑同出的。就另一处筝筑同见的绍兴306号墓来看，更是比典籍所载的要早得多。贵溪崖墓中出土的、最初定名为琴的两件十三弦器，越来越多的学者认为应是筝。黄成元在将其与琴作过一番比较后讲到

这两件乐器与琴，在型制结构上，在弦数上，在施弦方法上，都毫无共同之处，所以，可以肯定，它不属于琴类乐器，……是十三弦筝。

他注意到了贵溪十三弦器与筑的联系，认为这件乐器与筑既有相同之处，又有相异之处。同者，其形制与应劭"状似瑟而大，头

〔1〕项阳：《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》，载《中国音乐学》1992年第1期第115页。

〔2〕蒋廷瑜：《广西贵县罗泊湾出土的乐器》，载《中国音乐》1985年第3期，第45—46页。

安弦”之说相符；异者，五弦筑是1个木枘，而贵溪十三弦是13个木枘。因此他讲，“贵溪出土的十三弦乐器不是这种早期的筑”〔1〕。讲它不是早期的筑很有道理，然而却不能完全排除有为筑的可能。由此也可以看出筝与筑的关联。（参见图版7：贵溪十三弦器）

丁承运先生也持贵溪崖墓出土乐器为筝的观点。丁先生认为，鉴别贵溪崖墓出土的两件乐器是琴还是筝的关键是怎样缦弦调音。

二器状若复舟，无底板及雁足，尾部横列13细孔，显然是弦孔，已和传统的琴制判若泾渭；而首部的13圆孔，孔径达2厘米，孔距相错，作二行排列，和琴的弦眼毫无共同之处，既不能穿弦，也不能旋轸，因而只能是枘孔。其缦弦之法，因无雁足可以蓄弦，只能是张弦于尾端之弦孔，然后由尾及首，直接拴弦于琴首的木枘上的。

他还认为：

这种方式和古瑟、筑弦由弦孔穿下并绕过尾（或首）缠弦于弦枘的办法不同，倒是和近代筝制的木枘装法如出一辙。由于是一弦一枘，换弦十分方便，甚至有直接旋转木枘作粗调的可能。于是他发出了感叹：东周时代的古越国已有如此先进的调弦系统，简直令人难以置信，但却是事实〔2〕。

就此道理上说来，南方越地的筑、筝对北方中原地区的弦乐

〔1〕黄成元：《公元前500年的古筝》，载《中国音乐》1987年第3期，第39—40页。

〔2〕丁承运：《筝史钩沉》（油印本），河南大学音乐系1986年10月。

器造成影响倒是顺理成章的了。在社会发展的过程中，先进性的东西总是会引起人们的注意与重视的。丁承运先生是古筝、古琴家，在理论上亦很有建树，所以，他的考证是很有说服力的。但有一点存疑，即对筑的形制似乎只局限于“楚——越”之筑一种，而对另外两种筑形没有顾及。我想，如果丁先生在当时见到了绍兴306号墓出土报告中的这件筑形，或许会对筑的施弦方法有新的认识。绍兴筑从形制上来看，的确与筝没有什么太大的差异的，因而施弦方法上也不会有太大的差异。此外，就北方筑的形制考察，也不同于楚——越之筑形，这种似琴、瑟的形制，也不会将弦集中在一个弦枘上。有一条线索可以为证，山东青州、广饶、寿光一带有一种“挫琴”，当地的民间老艺人直呼其为“筑琴”〔1〕，其系弦方式实际与筝并无二致。所以，就缦弦方式上讲，古时的筑与筝，亦可以讲东越和北方之筑与筝的缦弦方式是一致的，这也就是陈旸所讲的筑与筝仅仅是“击”与“弹”的差别的道理了。

还有一点值得注意，贵溪崖墓“M3出土的筝（79M3：16）尾已断残，残长174厘米。筝身中部有一处弧形缺口，口沿平滑，似人工所为，缺口长34厘米、深6厘米”〔2〕，这就为探讨这种乐器的演奏形态留下了遐想的空间。究竟这种乐器是平放演奏，还是抱持演奏？中间这人为的弧形缺口的意义何在？口沿平滑又意味着什么？都值得深究。就其演奏形态说来，不禁使人想到后世轧筝类乐器之形，莆田文枕琴在行奏时即是握住琴身，一

〔1〕梁耀燊：《记山东省第一届音乐会演》，载《人民音乐》1957年第9期第38页转25页。

〔2〕李科友：《贵溪崖墓》，文物出版社，1990年版第1版第47—48页。

手持棒演奏。邯郸轧琴在演奏时“左手握琴……握住琴身外侧，琴身与身体近乎平行”〔1〕,《宪宗行乐图卷》〔2〕、《佛母大孔雀明王经》〔3〕中的轧筝演奏图亦为演奏者将轧筝扛于肩上，一手握住筝体一端，或是其项，另一端高耸于肩上的演奏形态。新近所见的山西芮城的《郭子仪祝拜图》〔4〕中的轧筝也是竖抱演奏的。更有河南南阳汉画像石上的击筑图形〔5〕亦为竖靠于肩，握其项颈而击弦（筑与轧筝之关系，后面有专论）。如此说来，就M3中这件乐器为何物，还应重新认识，很可能是“手持之筑”目前所见的最早的一件。贵溪崖墓M3的碳14测定年代为2550 ±85，树轮校正为距今2605 ±135〔6〕,也就是说为公元前8世纪至7世纪之间，当为春秋早期。与贵溪同为越地的绍兴306墓的年代有三说，一为战国早期，一为春秋前期，一为春秋中期偏晚，总体说来，应是与贵溪崖墓的年代相距不远。如果说绍兴墓中的这两件弦乐器为一筑一筝，那么贵溪崖墓中的这两件乐器亦有一筑一筝的可能性，无外乎生活于闽越故地的陈旸讲到筑与筝时有“筑之为器，大抵类筝，……筝以指弹，筑以筋击，大同小异”的释说了。

---

〔1〕张浩玲、程澍田：《轧琴》，载《乐器》1985年3期第32页。

〔2〕《宪宗行乐图卷》，见袁荃猷主编：《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社，1997年郑州第1版第244页。

〔3〕《佛母大孔雀明王经》，见中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年11月第1版第169页。

〔4〕项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社1999年第1版。

〔5〕参见吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》图版24、25，人民音乐出版社1983年版，第46—47页。

〔6〕李科友：《贵溪崖墓》，文物出版社，1990年版，第12页。



图 11 《宪宗行乐图卷》中的轧筝
（参见图版 17：芮城《郭子仪诞辰祝拜图》中的轧筝）
（参见图版 18：汾阳田村后土圣母庙壁画中的轧筝）

以上这段分析是想说明在没有历史文献记载的百越民族地区，存在着远比中原为早的筝与筑的原型与进化后的变体。从我们的分析中亦可看出，同为百越民族地区，这筑与筝的演变速度也是不平衡的，并依地域的不同而在器型和演奏形态上均表现出较大的差异。应当注意的是，作为史籍中所载的五弦楚——越之筑，汉以后不见踪影，而不见记载的东越之地的筑、筝，却在其后得以较大的发展。就为什么“越筝”没有记载，而“秦筝”记载却如此之多的问题，李科友的看法是有可能“秦筝”即“越筝”。我们知道，古代的越国被秦国大将王翦所灭。据《史记·秦

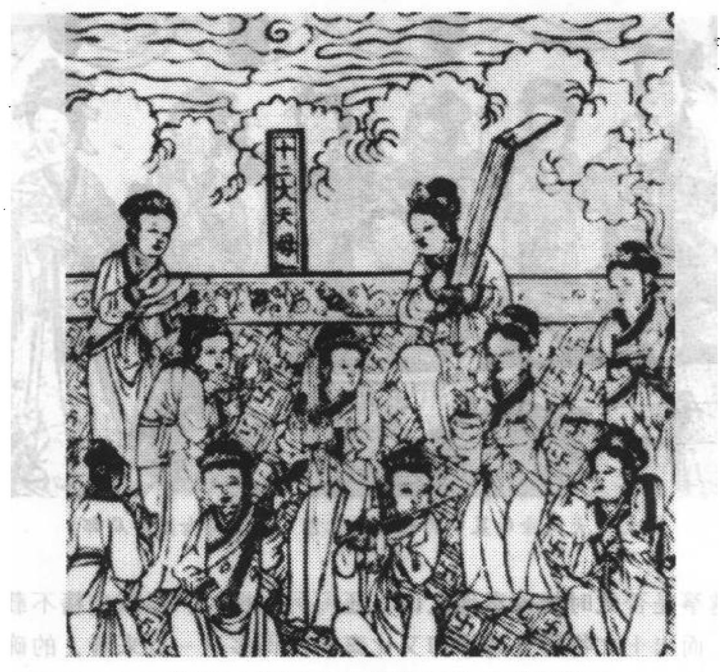


图12　《佛母大孔雀明王经》中的轧筝

始皇本纪》载：

秦始皇二十五年（公元前222年）

"'大兴兵……王翦遂定荆州南地，降越君，置会稽郡'。越的国家都灭亡了，哪还有什么'筝'的记载呢？而秦国打了胜仗，掠得了'越筝'，在全国推广，他当然可以把掠夺来的'越筝'作为自己的'秦筝'了"〔1〕。

---

〔1〕李科友：《贵溪崖墓》，文物出版社，1990年版，第49页。



图 13 大同徐龟墓中的轧筝演奏图（《九侍女图》局部）

就越筝是否此时传入秦地之说，还可另作探讨，但就史籍不载越筝，而出土文物所见越筝却又比秦筝早得多这一点来看，的确可以反映出由南向北传播筝、筑的过程。筝与筑北进的过程是很复杂的，显然不能仅以某次战争为唯一的依据，但此说也不能说没有一点道理，毕竟随着秦统一中国，曾把当时的赵、代、齐、楚之讴集于长安，使多种音乐在此汇聚，那么，各国的乐器也会集于此地的。

王小盾博士在其《南乐北渐与中国音乐风格的形成》〔1〕一文中，对中国音乐的发展提出了自己的看法，他写到："在非常古老的时代，黄河、长江两大流域就出现了发达的文明。通过民

〔1〕王小盾：《南乐北渐与中国音乐风格的形成》，载《中国社会科学》1990 年第 5 期第 79—90 页。

族迁徙的方式，以音乐和语言为媒介，南北文化的交流早已开始。尽管远古移民曾表现出自北向南的趋势，但文化交流则是双向的。”他列举了大量的文献来说明南方音乐文化对北方的影响。并“描绘出了贯穿在中国音乐发展中的一条重要线索，即南方音乐在艺术化的基础上，不断传入中原导致中国音乐主体风格得以确立的线索。其中一个要点是：在每一次大规模的音乐文化交流之后，人们都会选择南乐，使南乐复兴都会成为这一次文化交流运动的总结，取得‘华夏正声’的地位”。“汉族音乐对于外来音乐的选择，实质上是农业文明所作出的选择”。所以我们说，由于农业文明的选择，南北音乐文化的交流和融合是自然而然的事情。至于王先生所讲的“东西方向的音乐文化交流，曾经极大地影响了中国的音乐风格。琵琶、胡琴、筚篥、拍板——这些广为流传的著名乐器，都是西乐东传的实物证明”。这一段话中的“胡琴”究为何指，是否为现代意义上的弓弦乐器，如是，则要另作解说。这一点，我们将在后面的章节中讨论。

第九节　对筝起源于秦的疑惑

如果说按史籍所载，筝源于战国时代的秦地，在没有出土文物印证的情况下还显得有些道理，那么，在近年来筝的实物与模型都有出土，且不在秦地，从时间上又都比秦筝早的事实来看，再抱着筝秦地起源说不放就有些牵强。我们知道，贵溪筝的发掘年代在 1979 年，对有关乐器的探讨文字也大多发表在 80 年代中期，绍兴墓的发掘年代是 1982 年 3 月，简报和相关研究文章的发表也在 1984 年以后，因而，对考古新材料的研究和应用是十分重要的，任何对新材料的视而不见，或者不去注意新材料，而仅从文献的角度来研讨问题，难免失之偏颇。焦文彬先生在 1992 年发表的文章中仍是仅从文献资料方面来讨论筝的起源的，他写道，“筝是秦人的伟大创造，有口皆碑，有史可证，也有案可查”〔1〕，我想，如果焦先生注意到考古的新材料，再来探讨筝的起源，得出的结论可能更具说服力。至于魏军先生在《秦筝源流新证》一文中所讲的

春秋末至战国初筝还在其发展的第一、二阶段，尚未引起统治者的注意，而《诗·秦风》乃周之史官搜集整理而成，故不见筝。二、传本至今的《诗经》，乃孔子最后编定，孔子系鲁国人，远在东方，可能不知道秦之民间器乐的发展情况，故未录。或者

〔1〕焦文彬：《秦筝史话》，载《秦筝》（西安秦筝学会会刊）1992 年第 1 期，第 12 页。

是孔子时秦筝尚未产生，故无可录。两种可能均存在[1]。

就其前一种可能性，从贵溪、绍兴等地的筝形来看，这个问题已经解决了。既然春秋末至战国初筝在秦地尚为其发展的第一、二阶段，尚未引起统治者的注意，那么，春秋中、早期阶段就已成为定型之器，并被广泛采用的越筝，则早已超越了这“第一、二阶段”。虽在中原之典籍中不载，但在非中原之地早已有之的事例非只筝之一种，故已不成问题。再有，所谓“风”者，均采自民间，是为统治者以观民风民情的可靠资料，即便是周之史官，从民间搜集也会尽量保持其“原貌”，更何况历史上的秦乃周原之腹地，故因周之史官而不录之说论据不足。就《诗经》所涵盖的地域来讲，则是相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省以及长江流域的湖北省的北部和四川省的东部，这就比较清楚地显示出在其时其地无筝，而其时则见筝已流行于越地，绍兴和贵溪筝都可为证。更何况在秦、汉之交，在远离中原的广西贵县罗泊湾墓葬中亦出土有似筝的十二弦器，如果此种乐器为筝的看法不误，那么，同时段相距如此之远有筝又作何解释呢？因此，魏军先生推测“或者是孔子时秦筝尚未产生，故无可录”，这或许更符合历史的实际。那么，既然南方越地已有筝出，而同一时段之内秦地以及中原无筝，又何以证明筝源出于秦地呢？由此，“筝是由北方即西北秦地开始诞生，并逐渐进入中原、齐地而后入荆楚的”[2]论说，则使人感到推测的成分多而实证的成分少。

筝既不源于秦，是否会像日本的一些学者所云为“战国末期

---

[1] 魏军：《秦筝源流新证》，载《交响》1986年第1期第39页。
[2] 魏军：《秦筝源流再证》，载《交响》1990年第1期第21页。

传自西域，而别命名为筝的"[1]呢？就这个问题，从地理上看来，从西域传来的可能性相对小些。从中国地理的一般性特征中可以清楚地看到，"它是由很多不规则的高原、盆地、平原组成的混合体，被褶皱山脉包围和分开，构成一个巨大的相对独立的地理单元。西部高起的帕米尔山结东侧的两列山脉，即北部的天山、阿尔泰山，南部的喜马拉雅山——横断山，如同两支张开的双臂环抱中国大地。同时，我国西部的青藏高原、帕米尔高原与中亚地区的伊朗高原，割断了我国文明起源地黄河中下游、长江中下游地区与世界其它文明中心的联系。这种同外部世界相对隔离或半隔离的状况，就决定了中国文化的土著性，在相当长的一个时期，它一直走着独立发展的道路"[2]。至于中国人大规模与西域相通，已经是汉代的事了，所以西域传筝说的论据显然只是一种"猜想"，更有可能的是战国以前的时期多在这"两支张开的双臂环抱"的这方发展。从文化地理上讲，南北交流的可能性在其时比与西域交流的可能性要大得多。

秦筝之说，与历史上首次统一中国的秦相联系，秦征服诸强，成为当时政治经济文化的中心，其后直至隋唐时代，秦地在中国历史上一直处于显要的地位，才使得秦筝之说凸现出来，这即是说秦筝之兴有着社会政治等多方面的因素。然而，这并不意味着筝就一定为秦人所创制。某种乐器的流行，是与当时当地人民对此器的喜爱程度，以及当地的音乐形态密切相关。例如，史料记载，秦筝总是与西音相联，"汝不闻秦筝声最苦（岑参《秦

---

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第167页。

〔2〕宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年10月第1版第7页。

筝歌》)"，"抽弦促柱听秦筝，无限秦人悲怨声（柳中庸《听筝》)"，"秦筝奏西音（曹丕《善哉行》)"。可见，西音是一种悲苦凄凉的曲调，而秦筝最善于表现这种音调，因而二者相辅相成。所以我们说，秦筝已经成为一种音乐风格的代表，即这种音乐风格的最佳表现载体在其时是秦地之筝，固有秦筝说。后世之人正是对筝之起源不甚了了，而秦地之筝又甚为流行，因而引发出许多附会的说法，诸如秦地起源说等等，其实，这里更多是后人不知其最初产地，人云亦云世代传承的一种猜测。

如果我在上面所讲的筝源于南方之说尚有一定的道理，那么，我们再来探讨一下筝筑同源的条件。

筝与筑相似的地方很多。比如，就形制而言，筑的三种形态有两种与筝相近；筝与筑均为有柱码的乐器；就弦数上讲，史籍的记载中也多有一致之处，有五弦、十二弦、十三弦、二十一弦等数种；就字型结构上讲，二者又均为从竹；且同为一弦一音之器。不同之处就在于"筝以指弹，筑以筋击"。就贵溪与绍兴乃至贵县的墓葬来看，这两种乐器均为伴出的，这就更说明了两种乐器关系的密切，也无外乎诸多典籍中对这两种乐器彼此比附了。

以下问题在于探讨筝在秦地究竟起于何时。李斯在《谏逐客书》中一段言语，因其是史料中最早谈及筝，所以历来为研究者所重视。

夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌乎呜呜快耳目者，真秦之声也；郑、卫、桑间、昭、虞、武、象者，异国之乐也。今弃击瓮叩缶而就郑卫，退弹筝而取韶虞，若是者何也？快意当前，适观

而已矣〔1〕。

从文中看，说的是击瓮叩缶、弹筝搏髀为秦民间音乐的代表性乐器，另一方面又说明已被韶虞音乐代替的事实（按：在桓宽的《盐铁论》里，也有同样的描述）。的确，李斯在此的口气显然不是发现了一件新乐器，而是叹息所有这些在此时受排挤、不被重视的情景，由此说来，秦筝的产生年代的确应该比李斯的年代要早。但问题在于，秦筝究竟起源于什么时代呢？持筝秦地起源说的学者们对这个问题进行过一些探讨，较为深入的当属焦文彬先生的《秦筝史话》〔2〕。

西周时代，秦人尚在今甘肃泫水的秦亭附近，直至春秋时代，秦才立国。在与西戎诸部的斗争中不断增强了实力，从而获得迅速发展，并进入陕西境内。自公元前770年到公元前237年这五百余年间，秦的势力逐渐加强从而最终统一了中国。问题在于，李斯所讲的秦声中的筝，是否为在“西陲”时就有，还是在春秋时代，或战国时代才有呢？由于在秦地没有任何考古资料能加以证实，而李斯的这段话就显得孤零零的。秦始皇时的上蔡人氏李斯如何知道这筝就是在“西陲”时便有的呢？焦文彬教授引用《甘州府志》中的一段话，“乐操土风，而以占德，拊缶弹筝，本秦声也，西陲最尚”。《秦筝》编辑部的文章据此认为，“筝远在秦人聚居西陲时，曾经是秦人所代表的乐器”，以上“这段话

〔1〕司马迁撰：《史记·李斯列传》，中华书局1959年第1版第2543－2544页。

〔2〕焦文彬：《秦筝史话》，载《秦筝》（西安秦筝学会会刊）1992年1、2期，1993年第1期。

说明了筝在秦地最早流行的时期"〔1〕。对此，我们有几点疑义。其一，这段史料为清代王曾翼所撰，用清人的话语来说明先秦的事情，实在是很难说清楚的。事实上，从先秦直至明代，没有其他资料能说明筝是秦人在西陲之时的发明，因此，说"由这段史实，可知西周年代，秦人聚居西陲时，筝就是秦人占卜，风土歌谣常用的乐器，为秦人所崇尚"，难免失之猜想的成分太多。如果说因秦人东迁，到达今陕西境地，便将老祖宗的看家之物一下子全给废了，这也说不过去。既然筝在西陲时如此崇奉，那么在进入今陕西的地界之后即便是为它种音乐所取代，也非一朝一夕之事，那么，缘何在《诗经》中的《秦风》以及春秋乃至战国时代所有的文献记载中均不见？既然是秦进入周故地，有了与各国进行文化交流的机会，便一下子把"秦国土产"全部扔掉？虽然李斯在这里所谏的是"不论曲直，非秦者去，为客者逐"，但上述文字说出了当时的外来俗乐"郑卫之音，桑间濮上之乐"以及传自周天子所尊崇的"韶、虞"等雅乐对秦民间音乐的冲击问题。只是这种冲击应该是在"礼崩乐坏"的年代才显示出其力度的。按《秦筝》"编辑部"文章的逻辑，这秦筝起源于西陲之时，只是在秦进入关中地后便将其所弃，那么，自春秋初至秦始皇时，五百年间不见踪影，怎么就会一下子冒将出来，而且，在此时段为秦人所不看重的乐器，又怎么会在相同的时段之内传到遥远的东越之地？还是那句话，这种观点使人感到推测多于实证。不过，值得庆幸的是，由于李斯的这种近乎无奈的提倡，竟然使得筝由此而发达，非但由此使筝在秦地又大大发展了起来，而且后人将其认定为筝起源的标志而加以推定，这不是一件着实使人

〔1〕参见《秦筝》编辑部：《事业是永恒的——纪念西安秦筝学会成立十周年》，载《秦筝》（西安秦筝学会会刊）1993年1期，第18页。

乐道的事情吗?

我们说，即便是讲秦时（西陲之时）有筝，可以推到西周时期。那么，越地之筝其年代的碳14测定和树轮校正数，均在公元前8~7世纪之间。按照前文的逻辑，我们亦可以越人最早存在的年代作为筝起源的年代。《中国民族史》载，“东南沿海百越诸族，在新石器时代分别创造了各具特色的考古学文化”[1]，距今约7000年的河姆渡文化，以及其下的良渚文化，马家浜文化，昙石山文化，山背文化，石峡文化等都是其代表。“越为夏少康庶子之裔，呈为周太王长子太伯之后”[2]说来更早。所以我们不能如此这般地推论。就越地现在所出的两种被认为是筝的实物和模型的年代来看，贵溪崖墓之筝是在公元前8~7世纪，若将绍兴306号墓的年代按三种说法取其中，亦在春秋中期，而且尚有春秋前期说。既然这两处在其时都有如此定型的筝存在，那么，显然不会是一蹴而就的，必然是在西周时期就有存在，如此说来，即便是秦人在西陲时就有筝（更何况无实据），那与越地之筝也是同时段的产物，怎么会是筝只源于秦呢？也许有人会问，越地两处的乐器会是筝吗？问题就在这里。典籍中不见记载而实际存在的事物是很多的，人们在做学问时常有以下考虑，一重实物，二重史料。或称实物与史料并重。同样，说春秋战国时筝在秦地有其物而无载，这是有道理的，但既然是秦人的看家之物，那么，就西陲之地的墓葬群中以及秦人入关中之后的这几百年间均既不见物，又不见载，则很难轻言“有”字。俗语说，言

〔1〕江应梁主编:《中国民族史》，民族出版社1990年10月第1版，第269页。

〔2〕江应梁主编:《中国民族史》，民族出版社1990年10月第1版，第271页。

有易，言无难。但是言有也不易。至于越地无文字记载的这两处似筝的乐器，经多位专家的鉴定，认为其非琴之统系，应该是筝，他们在对此物作鉴定时，头脑中并没有秦筝说之成见，而是对具体事物作具体分析，以实事求是的态度考之的。

我们还可以举出一些古籍中不载之物，如今出土之时才考证出其为何物的事例。比如磬，并未见新石器时代晚期有之的记载，近年来却连续不断地出土，谁也没有否认其不为磬。就“金石之乐”的钟为双音的问题，如果不是近年来出土物的增加，曾侯乙钟的重见天日，研究力量和认知水平的提高，谁又能知道中国的钟律与琴律是何种关系，谁又能想到古钟为双音结构？因此，我们在整理研究文献资料的同时，应注重对考古新发现的考察，如果对这些考古发现视而不见，难免会囿于成见，失之偏颇。近年来，许多重大考古发现导致了许多历史疑案、甚至是言之凿凿、似乎已成定论的问题的释疑和重新认识。我想，对筝秦地起源说也应根据考古新发现而重新探究，这也就是我在前人研究的基础上，综合多种观点以及考古资料的印证，认为秦筝是一种流派，一种风格，是流不是源的道理。

可贵的是，在陕西筝界的专家学者中，也有人认识到这一问题的存在。《秦筝》的副主编李世彬先生，就有如下见解：

历史地看，目前所见中国对‘秦筝’的记载，最早的史料是胡刻宋本文选《楚辞》，有‘挟秦筝而弹徽’之句。汉末以来，一直称为‘秦筝’。这里‘秦’不限指陕西，而是指代中国。早在公元一世纪左右，有‘支那’‘China’的称谓，这就是‘秦’的音译。秦筝，即是中国筝之代称。所以叫‘秦筝学派’有失宽

泛且不准，也不科学〔1〕。

既然秦筝是为中国筝的代称，这就说明了自秦始皇时代以下，筝在秦地乃至全国之盛，这自然是与秦人势力在政治、经济、文化，在其时多方面的影响分不开的，而且还在于秦人对这种乐器的喜好与偏爱。这一点我在《考古发现与秦筝说》〔2〕中已有探讨，正是秦征服诸强，成为当时政治经济文化的中心，其后直至隋唐时代，秦地在中国历史上一直处于显要的地位，才使得秦筝之说凸现出来。而秦筝最善于表现秦声、西音，并成为其载体，随着秦的影响而广泛流传。按"秦筝归秦论"者的说法，在李斯生活的时代已经失宠的筝，却随着秦的势力的强大而又雄风重振，这也是很庆幸的事。但是否秦筝为筝之源头，的确应该另当别论了。筝在历史上曾有过辉煌的时期，但也有落魄失宠之时，宋代宫廷中就有将筝逐出的事例〔3〕，这也毫不奇怪，毕竟自宋以后，其都城已不在秦都之故城了，所以说，现称陕西筝派可能更合适一些。历史地看，由于秦的辉煌而造就了秦筝的辉煌，将陕西筝派称为秦筝学派更是响亮，也是自然而然的事。

需要指出的是，对筝非源出于秦地的考证，完全是从对音乐史相关问题辨析的角度出发，绝没有对秦筝进行褒贬之意，即便筝不源出于秦，也并不影响秦筝在历史上的辉煌。秦筝作为一种流派，一种风格，在中国音乐史上独树一帜，"是秦人的伟大创

---

〔1〕李世斌：《实践理论体系——关于'陕西筝派'的问答》，载《秦筝》（西安秦筝学会会刊）1993年第1期第22页。

〔2〕项 阳：《考古发现与秦筝说》，载《中央音乐学院学报》1993年第4期第58－64页。

〔3〕〖元〗脱脱撰：《宋史·乐志》，1985年6月新1版第2977页。

造，有口皆碑，有史可证，也有案可查”，的确应该在中国音乐史上大书一笔。焦文彬先生的《秦筝史话》，辑录史料之丰，考据之详，也是非常令人钦敬的。

第十节　长沙王室墓出土的五弦筝

1993年，湖南长沙文物工作队在发掘西汉早期长沙王室墓时，出土了一批乐器，其中的弦乐器除了筑、瑟以外，还有一件引人注目的乐器。我们在经过反复研究之后，初步定名为五弦筝〔1〕。这里，我们先把其形制简要介绍，再作具体分析。

五弦筝的编号为DⅢ119，此器全长83.5厘米，有弦枘的一头宽11.8厘米、另一头宽12.5厘米。共鸣箱上圆下平，高4.5厘米、面板厚0.8厘米、底板厚0.5厘米、边板厚1.5厘米。岳山高0.6、宽0.9厘米，有效弦长为66.5厘米，五弦，为实用器。弦距在1.8－2.2厘米之间，弦孔径一般在0.2厘米左右。底板为一整块木板嵌入，在底板两端各有一孔，宽在3.5－3.9厘米之间，长在6.0－8.0厘米之间。有弦枘一个，总高5.1厘米，枘下部的銎为方形，宽1.3厘米，枘上径为4.0厘米，呈蘑菇状。此器的两头髹黑漆，共鸣箱的面板无漆，在水中泡得已渐露木质的本色。共鸣箱整体断为两截，已被挤压变形，尚有不少碎片，有些部分面板与底板贴在了一起。整体看，是为板面状的弹弦乐器。

五弦筝，与现在的筝所不同者，是其形体较为短小，长度仅83.5厘米，有效弦长为66.5厘米。就岳山仅0.6厘米高来看，安上柱码是可以演奏的。D区中出土25弦瑟4具，五弦筑一张，加之五弦筝，应当有110枚码子，但是，在两次清理中却仅发现

〔1〕参见项阳、宋少华、杨应鳣：《五弦筝初研》，载《音乐研究》1994年第3期，第44－47转14页。

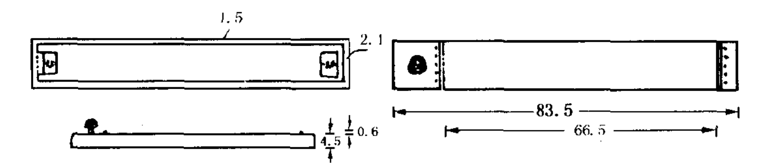


图 14　长沙王室墓 DⅢ119 五弦筝的仰视图、俯视图、侧视图

29 枚码子，这些码子的形制基本相同，是为圆拱状的桥形码，大小不一。最大者底宽为 3.6 厘米、高 2.9 厘米；最小者底宽为 2.5 厘米、高 1.7 厘米。从五弦筝的弦距来看，靠岳山一头为 1.9/3.8/6.0/8.0/10.0/11.8 厘米，不靠岳山一头为 2.2/4.0/6.0/8.0/10.2/12.5 厘米，最窄处为 1.8 厘米，最宽处达 2.3 厘米，均可容指。我们做过实验，这些码子无论大小，均可用于五弦筝，也就是说，瑟与筝的码子是可以通用的。

就五弦筝说来，显然也是有柱码的乐器。首先，我们应该认定这是否为筝。长沙王室墓出土有瑟、筑、筝三种弦乐器。作为瑟，就目前所见出土的汉代以前的几十具来看，均有 4 个弦枘，其弦数均在 23 – 25 弦之间，以 25 弦居多。长沙王室墓中的 4 具瑟均为 25 弦，一般比较长大。墓中出土的筝只有 83.5 厘米，一个弦枘，且只有 5 弦，因此，作为瑟的可能性应当排除。作为筑，此墓中三件实用器筑和一件明器筑的筑形均为大头细颈，从形制上看显然不符，亦应在排除之列。既不为瑟、筑，是否为琴呢？长沙马王堆汉墓中有琴出土，其形为大头细颈，而且共鸣箱为上下两部分，可以微调的弦轸在箱内，特色独具。而且，1990 年在长沙燕山街出土了一张战国中晚期的七弦琴，其形制与马王堆琴相同。所以，长沙王室墓中出土的五弦器显然不是琴。那么，既然三种可能都排除了，说其为筝是有较大合理性的。这件乐器为实用器，上圆下平，其制与现代的筝基本一致，只是短一

些，而且只有5弦。然而，正是这五弦之筝，在汉代的典籍中确有记载，汉应劭《风俗通义》卷六《筝》中引说："筝，谨按《礼·乐记》：'筝，五弦筑身也'"。由此可见，五弦之筝，当是筝之一种。长沙王室墓这件乐器的岳山也不高，显然也是应安放柱码的。

结合广西贵县罗泊湾汉墓出土的被认为是筝的十二弦器，我们可以看到，即便是到了秦汉时期，筝的形制与弦数等许多方面也还不是完全统一的。如果我们将长沙王室墓出土的五弦乐器认定为筝，那么有些学者将楚——越式五弦筑误认为五弦筝的问题〔1〕，就可以随着长沙王室五弦筝的出土迎刃而解。的确，在没有看到出土文物实物的情况下，做出种种推论都是可以理解的。

但是，问题并不这么简单。最近，在对同墓中出土有记载随葬品的木牍的释读中，发现有两片木牍上提到乐器，一为"瑟筑弦一百五十六"；一为"瑟一"。就这两片木牍，我与长沙文物工作队队长宋少华先生经过反复研讨，认为可以视作一级分类与二级分类的情况。前者，对乐器说来，非以件数定，而以弦数定。可以视作随葬品一级分类，即总目录中的一部分。而后者"瑟一"则可能是放置在某一件器物边的标识，即二级分类。具体指某一件器物。从墓中出土的乐器种类来看，有瑟、筑、五弦器（筝）、排箫、编磬等五种。作为弦乐器是前三种。但是，就墓中现有的弦乐器而言，却无论怎样也达不到156弦的数量。其中瑟为4具，每具为25弦，总共100弦无疑，三张实用器五弦筑，计15弦。尚有一张明器筑，5弦，以及五弦器，全部弦乐器共

〔1〕汤咪扫：《五弦筝》，载《民族民间音乐》1988年第2期，第26-27页。

计 125 弦。那么，余下的 31 弦怎样理解，是值得考虑的。

一种可能性是在两次被盗中遗失。此墓有三个盗洞，据考，不是同一时期，墓中器物有一定程度的缺损。因此有乐器被盗的可能性。由此引发的问题是：一、是否还有其它的木牍在盗窃中遗失？二、此墓中的五弦器是筝，还是小瑟？

就第一个问题说来，若从木牍两级分类上考虑，作为二级分类，就瑟说来便有四具，却为何只有一片木牍上记载“瑟一”，而不是四片。就一级分类来看，的确墓中的弦乐器凑不足 156 弦。所以我们说，木牍的缺失留下了不解之谜。

就第二个问题看，从乐器定名来说，还是有两种可能性。一是为小瑟，一是为筝。两种可能性均有之。其一，作为小瑟，是讲墓中现存的实用乐器不见有筝的记载，所以，虽然此物只有一个弦枘，只有五根弦，但形制基本与瑟同，可以考虑作为小瑟；其二为筝者，则是讲该墓在清理完成之后，木牍上也不见有排箫、编磬的记载，但是墓中却存在，就这一点说来，我们将五弦器定为筝的推论还是有可能成立的。

第十一节　乐器在未定型阶段其时其地同类乐器形制相互影响的问题

我们说，类似的乐器，在没有定型阶段在其时其地其形制可能会相互影响，就某一种乐器来说，可能会在演变的过程中存在着不同的形制。比如，琴，就典籍记载来看，弦数一直是在变化的。记载中最早的琴为五弦，汉魏时琴尚没有最后确定，而就目前所见，唐代的琴是为定制，也是有若干种式样的，诸如“仲尼”、“神农”、“焦尾”、“伏羲”等等。曾侯乙墓出土了十弦琴，1990年5月在长沙燕山街出土了战国中期的七弦琴，这两处乐器史籍均未载。正如查阜西先生所说“根据秦汉以前历史上记载下来的诗歌和文献所提到的和出土的文物、画像所对证的琴，它的形制在汉代以前很乱，的确还不完全像现在的七弦琴”〔1〕。但这的确是琴在历史演变过程中的必然。再如，就目前出土文物所见，楚与杨越之地，琴和筑在形制上大致相近，以至引起后人辨识上的误解，曾侯乙墓出土的十弦琴，五弦器，长沙马王堆墓筑，长沙王后墓之筑，以及河南唐河，长沙五里牌，江苏连云港等地，在历史上都曾属于楚的势力范围，琴与筑在形制上都近似于现在农村中所用的捣衣棒，即为大头细颈的乐器。从形制上看，只是在宽窄、长短方面有变化，再细究之不同，则是筑为有柱码之器，并有击弦的棍棒、竹片之类的器物；绍兴306号墓中这一筝一筑的形制又呈另一种形态，这里的筑筝酷似后世的筝

〔1〕查阜西：《漫谈古琴》，载《人民音乐》1954年第5期，第35－41页。

形，难怪有人讲“如筝之筑”和“如筑之筝”了。就这一点来讲，陈旸《乐书》中的一段话说得最形象，“筑之为器，大抵类筝，……筝以指弹，筑以筋击，大同小异”。而且，从《乐书》中我们可以看到，陈旸所绘制的筑的图形，的确是“如筝”的形象。

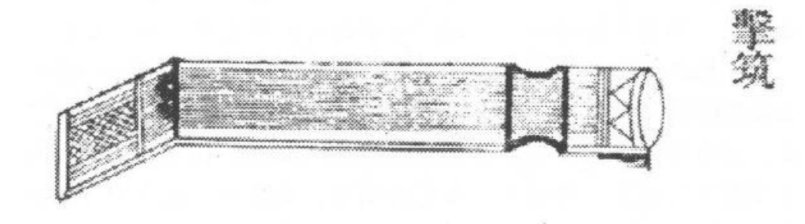


图 15　陈旸《乐书》中的筑

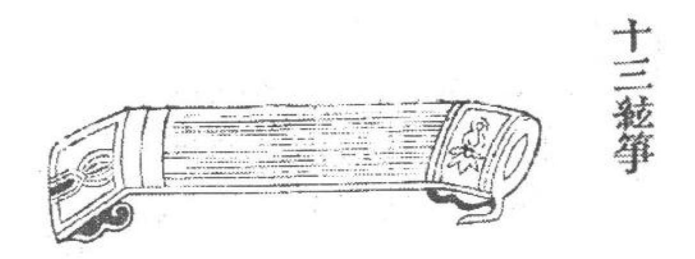


图 16　陈旸《乐书》中的筝

陈旸为闽越之人，而绍兴又在越地，所以，他讲的筝筑形制上的类同很能说明问题。即在闽、越之地，这筑、筝的形制基本一致。由此，我们对楚地筑、琴形制的类同也就不难理解了，只要将陈旸上述一段话改一字，即把筝与筑改为琴与筑，就可说明

楚地琴、筑形制类同的关系。我想，秦、汉时期的典籍中常将筝、筑、琴、瑟的形制作比附，其道理也就在此。正是由于其时这些乐器在地域上的不同，乐器之间的形制相互影响所致，这也是同类乐器在没有定制之前的一种必然现象。将乐器的形制相互比附的现象，其实直到唐宋时期依然是这样，这可能是为了更形象直观，故以它种乐器作为参照物。自然，这种比附也是有其地域性的，即更多的是同一区域内的形制近似的它种乐器相比较。

正是由于古人记载的众说纷纭，才给后人的辨识和研讨带来比较多的麻烦，但是，如果我们在对古乐器的研究只是限于文献，就很可能看不清楚，容易只肯定其一而否定其它，所以，只有借助于文献学、考古学、文化地理学、人类学、民族学等多学科的方法进行综合研讨，才有可能更接近历史的真实。

第十二节 琴、瑟、筝、箜篌、筑在先秦与秦汉阶段的同与异

琴、瑟、筝、箜篌、筑，是先秦时代弦乐器的主要种类，其中，前四种是为弹弦乐器，后一种为击弦乐器。

由于史学家们在缺乏考古资料的情况下，更多借助于文献的资料加以梳理，因而对史籍中的一些众说纷纭的记载难免出现看法上的不一致，甚至有可能造成推论上的失误。这其中的原因之一就在于，典籍中常常将以上几种乐器的形制相互比附，但是，这些乐器就某一种说来，由于在不同区域内其形制显示出差异性，因而，当史家们在比附之时很可能给后人的理解造成误导或者混乱。

最早的筑，与琴、瑟、筝等乐器区别甚微，统为琴之系列。汉司马迁的《史记·乐书》中云："昔者舜作五弦之琴，以歌南风。"并有筝源于筑之说，《礼·乐记》曰："筝，五弦筑身也。"《宋书·乐志》关于筝则引作"筑身而瑟弦"。在东汉许慎的《说文解字》、应劭的《风俗通》和唐代杜佑的《通典》中，也一致认为筝起源于筑，筝是五弦筑身，不是说它形似筑，而就是筑。可见，古代五弦之琴，则是古人后来称之为筑的乐器〔1〕。

类似的研究还有许多。仅从文献上梳理的确会给人造成这种印象。值得庆幸的是，近年来由于出土文物的不断增加，使得我

〔1〕岳岩：《瑟、筑》，载《中国音乐》1985年第2期，第56页。

们能够将这些乐器的形制与文献相对照进行比较研究，各种乐器自身的、有别于它种乐器的特点得以凸现出来，对辨析这些名称各异但形制上相像的乐器提供了可能性。

这几种乐器在形制上既有相同之处，又有相异之点。但是，在不同的区域，同是一种乐器的形制和演奏形态会表现出较大的不同；同样，在相同的区域，非为同一种乐器却又在形制和演奏形态上表现出比较多的同一性。因此，对今人在辨识上造成了相当的困难和混乱。其实，我们如果注意到区域的特征，了解清楚在不同区域内乐器形制相互比附的情况，这个问题是不难解决的。所幸的是，近年来出土的文物不断增多，学者们的认识也不断深化。

作为琴，从目前来看，先秦时期的出土文物更多集中于两湖地区，即楚文化的范围之内。年代最早的当属湖北随县擂鼓墩与大型编钟一起出土的曾侯乙墓。公元前443年的遗存，为战国的早期阶段。这是一张十弦琴〔1〕。通过这张琴我们可以认识到，当时的琴在弦数上还处于非定制的状态。从年代上讲，接下来则是1990年在长沙燕山街出土的七弦琴。此琴最为重要的是目前所见最早的七弦琴之一。为战国中期墓葬的出土文物。与此相同的琴的形制在长沙马王堆汉墓中，以及广州的南越王墓中都有实物出土，可见在当时这一片区域其形制是较为统一的。由此也可以看出弦数从不同向统一的过渡。这种琴的形制的特征表现为共鸣箱比较宽大，靠近琴尾一端，非为共鸣箱的柄部渐渐变窄，而且为实木，较薄。在柄的下面有雁足，用以支撑。这种形制显然是平放的状态进行演奏的。岳山相对较高，琴的弦距较宽，多能

〔1〕参见中国艺术研究院音乐研究所编、刘东升主编：《中国乐器图鉴》，山东教育出版社1992年版第196页。

容指，弦下无码。与瑟、筝、筑还有一项最大的不同，是这种乐器的共鸣箱非为整体，而是分为两部分，即琴面与琴的底部是可以分离的，通过卯榫浮扣在一起构成音箱。（参见图版 10：长沙马王堆 3 号墓出土的七弦琴）

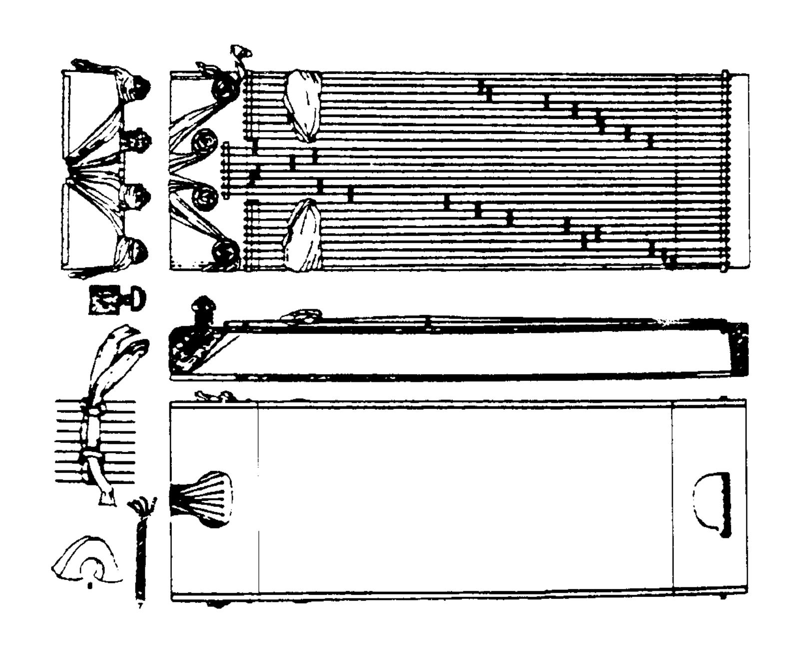


图 17　瑟线描图

先秦时期的瑟，从出土文物来看，无论是中原还是楚越之地，其形制是比较一致的。虽然也有大小之别，弦数的差异，但总体说来，这是一种比较宽大的弹弦乐器，一般长度都在两米左右，相当厚重。其弦数一般以 25 弦为多，弦下以码支撑。瑟的两头均有岳山，在其共鸣箱面板的一端有 4 个弦枘，弦缠绕其上。与其它三种不同的是它的緌弦方式和组合。这一点，李纯一

先生早在70年代就已经做过研讨[1]，依照他的研究，这瑟的定弦分为三组，即第一与第三组的定弦是相同的，中间一组不同。奇怪的是，这种瑟的形制在隋唐以下则少见踪影。（参见图版11：曾侯乙墓瑟）

就筝说来,前面已经有过介绍,无论是绍兴306号墓中筝的模型,还是贵溪十三弦筝,以及长沙王室墓中的五弦筝,虽然形制上有所差异,大小也不尽一致,但是其共同性还是比较明显的。第一印象这是一种比瑟要小得多的乐器,无论是长与宽均如此。其二,就长沙王室墓出土的被定名为五弦筝[2]的实用器来看，共鸣箱与面板是连接在一起的，面板的一端只有一个弦枘，而不是如同瑟一样有四个弦枘，这与筝的弦数较少有关。弦下撑码。

箜篌，先秦典籍《世本·作篇》：“空侯，空国侯所造”和“空侯，师延所作，靡靡之音也。出于濮上，取空国之侯名也”。汉代的典籍还有多种说法，都还搞不清究竟。但是有一点，作为西汉以前的典籍所载的箜篌，均为卧箜篌。此种箜篌从外型上讲与琴、瑟、筝相像，均为弹弦乐器。与瑟、筝所不同的是弦下非码，而是通品。目前尚未见实物的出土，仅有几处墓葬中的图像和乐俑。诸如甘肃嘉峪关魏晋墓室砖画上的一弦卧箜篌、二弦卧箜篌[3]；湖北鄂州七里界4号墓出土的卧箜篌乐俑[4]等等。

---

[1] 李纯一：《汉瑟和楚瑟调弦的探索》，载《考古》1974年第1期第56－60页。

[2] 项阳、杨应鳣、宋少华：《五弦筝初研》，载《音乐研究》1994年第3期，第44－47转14页。

[3] 参见牛龙菲：《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》图版1和图版2，甘肃人民出版社，1985年3月第1版。

[4] 王子初主编：《中国音乐文物大系·湖北卷》图版，大象出版社，1996年版，第172页。

卧箜篌曾用于隋唐时期的高丽乐中，“嗣后，日渐销迹，以致器失声绝，被琴、筝所代替。然而卧箜篌在邻邦朝鲜却得以传承，经过历代的流传和改进，而成为今日之玄琴。在日本，因经由当时的百济国（朝鲜古称）传入，而称其为百济琴”〔1〕。

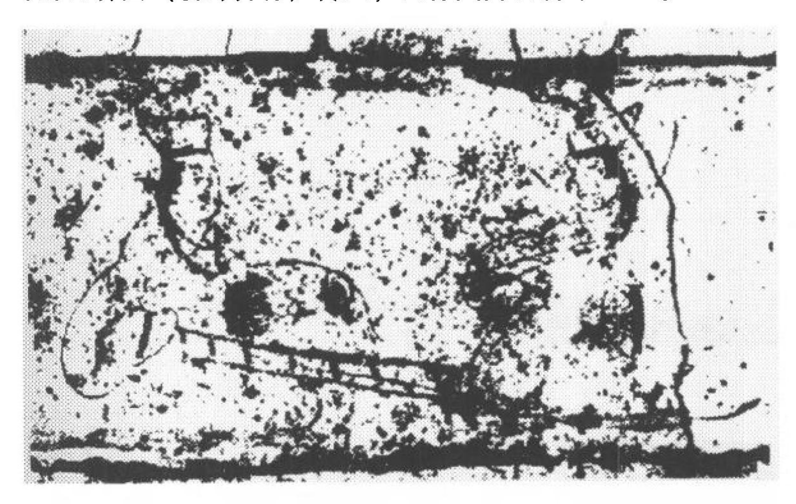


图 18　甘肃嘉峪关魏晋墓室砖画一弦卧箜篌

以上所说为卧箜篌，与之相对应的是竖箜篌。关于竖箜篌，学者们一般认为是东汉时期由西域传入中国的乐器，其形制与卧箜篌很不相同，为了以示区别，在六朝时期即以竖、卧称之。但是，1996 年，在新疆的且末出土了竖箜篌的实物，据考古学家认定，为距今 2400 年以前的文物，相当于中国的战国阶段。这

〔1〕李德真：《古乐奇葩——箜篌》，载《中国音乐》1983 年第 3 期第 25 页。

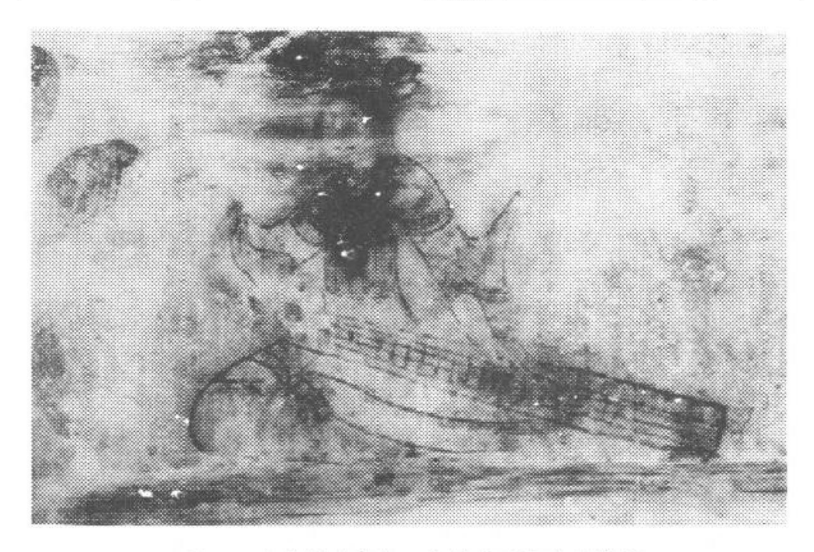


图 19 辽宁辑安高句丽古墓壁画中的卧箜篌

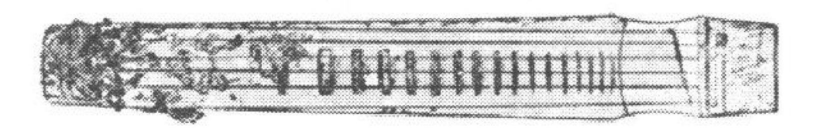


图 20 朝鲜玄琴

即是说，竖箜篌在中国的先秦阶段就已经流传到中国的新疆〔1〕，至于流传到中原地区则是典籍记载的汉代。自东汉以下，在新疆克孜尔千佛洞、甘肃敦煌、山西云冈等多处石窟壁画与雕刻中存在；在宫廷中也得以广泛运用。

(参见图版 13：湖北鄂州七里界 4 号墓出土的卧箜篌乐俑；图版

〔1〕 参见王子初：《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》，载《"丝绸之路的回响"国际研讨会论文集》1998 年 11 月香港。

14：新疆出土竖箜篌；图版15：甘肃榆林石窟壁画上的竖箜篌；图版16：云冈石窟12窟中的竖箜篌与卧箜篌图像）

作为筑，我们在其它章节里已经作过探讨，可以分为三种类型。显现出区域化的差异。这种乐器与其它几类的相同之处是均为弦乐器，其它几类是弹弦乐器，而筑最早为击弦乐器。作为击弦乐器，总要有可以用于击奏琴弦的器物，即竹片、木棍之类。再者，筑是有柱码的乐器，这一点，筑与瑟、筝相同，而有别于琴。

我们在探讨这一时段的几种乐器形制与演奏形态的同与异时，既要看到其外型在某种程度上有相像的一面，又要借助于文献和出土文物以及相关的图像资料进行认真地辨析，再从文化地理、民族加以区分认定，最终体察到各自的中心特征。

第十三节　筑从击弦向擦弦（轧弦）的转化

就目前考古材料所见，最早的、可能为弓弦乐器的是浙江绍兴306号墓中的筑形。

从这件乐器模型可以看到，演奏者左手在按弦，右手所持的棍（弓）是平放在弦上的，我们可以作两种假设：一是这棍刚好落在弦上，是为击，一是此棍此时真正充当了弓的角色，正在弦上摩擦——轧；就这件模型所透露出的信息，无疑有两种可能性。这也正是我们认为筑与筝有血缘关系的原因之所在。虽然研究历史的人有这样一种说法，叫做“孤证不立”，我们还无法做出确切的判断，但起码由此反映出是有这么一种可能性的。

的确，从战国至汉代的典籍中我们可以看到，凡是记载筑的演奏形态的，无不冠以“击”之，也就是说，筑更多作为一种击弦乐器而存在。虽然亦可能偶尔有人尝试擦弦（轧弦），但其观念是很朦胧的，尚没有形成明确的认识。随着乐器演奏技法的不断丰富变化，人们在筑身上逐渐从无意识到有意识地形成了由击弦到轧弦的转化，即演奏技法不断丰富发展，“击”字已经概括不了，已经是“击”、“擦”并用的演奏形态了，由于多年来的观念已约定俗成，也就没有更改的必要。在有关乐器演奏的术语中这种事例其实是很多的。比如琴，最初的技法为弹、鼓，后来在发展中产生了吟、猱、绰、注等多种，但现在仍然叫做弹琴、鼓琴，并没有改称吟琴、绰琴、注琴，只是这“弹”字的涵义逐渐扩大罢了。此外，从现在的提琴类乐器的跳弓演奏中也可找到答案。这跳弓其实质为击弦，只能说这是提琴弓法的一种，谁又能说提琴因此就不属于拉弦乐器！更何况小提琴也是有拨弦技法

的。所以我们说击与轧其实只是筑演奏的不同弓法，自然，产生这两种奏法是由此及彼，有先有后的。关于“轧”字，读音有三，一是 Ya，二是 Zha，三是 Ga。不管哪一种读音，其字义都有挤压的含义。《汉书·律历志》中有“出甲于甲，奋轧于乙”〔1〕的说法，这里也明显为主客体的关系。就轧筝说来，这个“轧”字，其实就是摩擦的意思，即用弓摩擦琴弦。在汉代的典籍中，古人认定筑的演奏形态是用竹片等硬物为“弓子”去“击”筑弦的。这“击”字，现在还没有足够的证据表明其本源就是涵盖了“轧”（拉）的。所以，从“击”到“轧”还是有一个观念上、含义上的转化过程的。

就筑由击弦到轧弦的转化过程，我曾在《化石乐器“挫琴”的启示》〔2〕一文中加以论证。对筑由击到轧转化的研究，我最初是受到了山东青州、临淄、广饶、寿光（均为齐国故地的中心地带）等地流传的一种名为“挫琴”的乐器的启示而发的。

1984 年，在山东潍坊市举行的一次音乐会上，我见到了“挫琴”的演奏。当时并没有多想，只觉得形制有些怪异。其后，见《潍坊市文化志》〔3〕，说挫琴相传为战国时期的“筑”，我很不以为然。因为挫琴是一种弓弦乐器，而筑在先秦多为击奏。照传统说法，先秦之时并无弓弦乐器出现。然而，待仔细将此物与筑的形制及演奏形态作了一番比较研究之后，才觉得轻易否认这两种乐器之间的联系是不妥当的。由此引发了我对这个问题研究

〔1〕班固撰：《汉书·律历志》，中华书局 1962 年第 1 版，第 946 页。

〔2〕项阳：《化石乐器“挫琴”的启示》，载《音乐艺术》1988 年第 4 期第 4－8 页。

〔3〕见潍坊市文化局史志办公室编：《潍坊市文化志》（试写稿），1986 年 6 月，第 F－4 页。

的兴趣。

挫琴，又称“打琴”，因其制作的象形，青州、寿光交界一带又叫它“半边辘轳头”，辘轳是农村中汲水灌溉的工具，辘轳头用一段圆木制成，呈圆柱形。从中间纵向剖开，正是挫琴共鸣腔体的形状。这种形制与半管形琴系的乐器形制暗合。

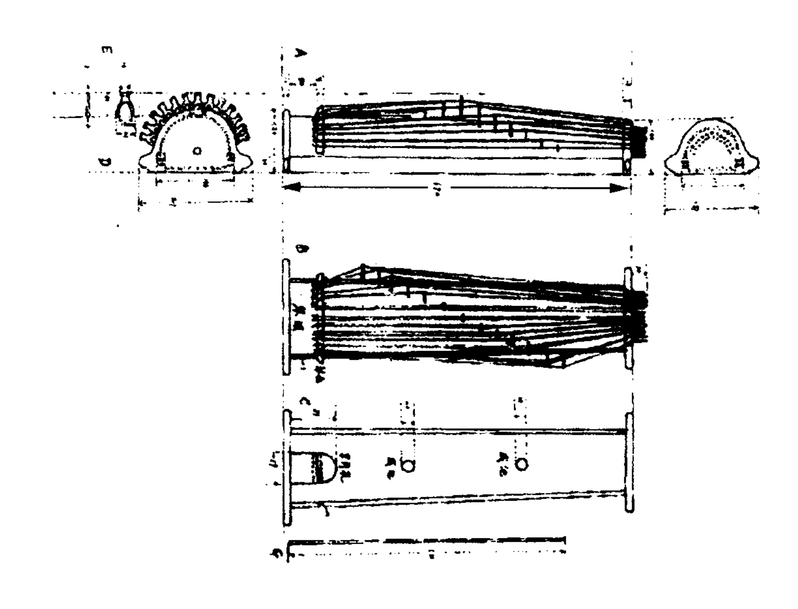


图 21 青州挫琴线描图
（参见图版 21：青州挫琴）

挫琴由琴面、琴底、琴头、琴尾、琴码、琴弦、琴轴和琴弓组成。制作方法是取一段直径 20 厘米，长约 65 厘米的梧桐木，纵向剖成两半，取其一半剜成拱形的空槽，拱形琴面约厚 0.5 厘米，用同样厚的桐木板做琴底以构成共鸣箱。在琴底一端开一半月形的孔以备持琴之用。共鸣箱两端镶以杂木制成的琴头、琴

尾，分别设铁制弦柱和琴轴（轸）以系弦。琴码计13枚，高约4厘米，每个码上张有基音相同的两根弦。琴弦多用丝弦，采用五声音阶定弦，音域从小字组的d到小字二组的g2，取高粱秸最末两节，将表皮刮去少许，涂上松香作琴弓。演奏时左手伸进琴底一端的半月形孔内握持，以臂托住琴身。另一端置于左肩外侧，这样持琴可以使琴身自由地随手腕转动。右手执弓，演奏时高粱秸杆接触琴弦，击、擦并用而发音。音色别致。由于弦数较多，音域较宽，手腕的转动又能很好地配合运弓，在演奏琶音、双音时别具特色，对乐曲的处理有其独特的效果。

挫琴既可独奏，又可用作伴奏、合奏，是当地民间器乐形式"枣木杠子乱弹"中的主奏乐器。共有曲目60余首。广饶县的民间艺人赵彩云（1880-1961）是知名的挫琴演奏者。1957年在山东省民间音乐汇演中以娴熟的技艺独奏并演唱了《鸳鸯扣》、《满江红》、《十不全》等挫琴曲，获得演奏一等奖。由赵彩云演奏的挫琴独奏曲《鸳鸯扣》，曾被中央和山东电台多次播放。

那么，挫琴与筑究竟有怎样的关系呢?

首先，就挫琴"半边辘轳头"的形制来看。可以说是保留了古老的管形琴的形制，可谓是"半管形琴"之孑遗，这与林谦三氏谓之的"棍棒状的筑"形相符；其二，挫琴又称作"打琴"，即透露出这件乐器早期演奏形态的信息。说明早期曾有"打"—"击"的阶段，不过现在"打"弦已渐渐退居次要位置，"挫"—"摩擦"—"拉弦"已经上升为主要演奏形态。而筑早期也是击弦为主，并逐渐转化其演奏技法向"轧弦"过渡的；其三，查50年代《人民音乐》[1]的记载，这挫琴竟然有"筑琴"的称

〔1〕梁耀燊：《记山东省第一届音乐会演》，载《人民音乐》1957年第9期，第38页。

谓，试想，老艺人们世代传承，将其直呼为“筑琴”，在其时并没有音乐学家向其传授应该怎么讲，但民间数千年，口传耳授，沧桑变迁，竟然能将这一传统保存的这么好，实在难能可贵。这不由使人由衷对黄翔鹏先生“传统是一条河流”〔1〕的论断敬意顿生。由此说来，老艺人们讲这就是战国时期筑的遗制绝非没有道理。同样的记载还见于《山东省文艺志资料》，“据挫琴老艺人赵彩云讲，后人多由挫琴谈及高渐离以筑刺秦始皇的故事”〔2〕；其四，陈旸《乐书》中所载“筑，项细，肩圆，品声按柱。鼓法，以左手扼之，右手以竹击之，随调应律焉……形如颂琴，施十三弦”。这挫琴亦有13对弦，每个码子上穿有基音相同的2弦，每2弦为一组是为了增大音量和获得特殊演奏效果而采取的措施，其实质仍为13弦，正与记载相合。《中国音乐词典》认为，“筑的形制，历来记载不同。大致外形似筝，有5弦、12弦、13弦或21弦不等，以竹敲击发音”〔3〕。如果说陈旸的《乐书》晚出，那么，贵溪的一件似筑的乐器亦为13弦，这就提供了一条佐证。再说，汉代典籍中有讲筑为21弦的，既如此，说筑在其时有13弦当为合理。另外，筑为有码子的乐器，这在西汉前期长沙王室墓出土的筑上已经得以确认，而挫琴亦有码子；还有一点，就目前所见，史籍中最早记载有筑的是《战国策·齐策》，“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”〔4〕。

〔1〕黄翔鹏著：《传统是一条河流》，人民音乐出版社1990年10月第1版。

〔2〕《山东省文艺志资料》1990年版第356页。

〔3〕中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1984年版，第516页。

〔4〕高诱注：《战国策·齐策一》，商务印书馆1937年版第76页。

挫琴的流行范围，正是齐国的中心地域。而且，在古青州境内的安邱汉墓中的画像石上，还有击筑演奏的图像〔1〕。由此说来，讲挫琴为筑的后代，是很有道理的。问题在于，这筑为击弦，挫琴（筑琴）为拉弦乐器，正是出于对这二者之间转化关系的不理解，所以困扰了诸多学者。郭沫若先生就对《清朝续文献通考》中讲筑"左手握其项，置尾肩上，右手执竹尺，抹松香脂轧之"的一段记载很有疑问，他认为是"别立异说，所说的轧，靠不住"〔2〕。他这样讲，是可以理解的。原因是他没有看到挫琴等同类乐器的演奏形态，加之《清朝续文献通考》成书较晚，然而，当我们看到了被称为"筑琴"的演奏时，这个问题就迎刃而解了。其实，从击到轧之间没有不可逾越的鸿沟，其转化甚为自然。《清朝续文献通考》并没有依样画葫芦，将古书照抄，而是有自己的观察，这正是其可贵之处。下面，我们就来探讨这个转化过程。

挫琴的演奏，是用左手掐握住琴的一端，使琴身自由地随手腕转动，这就使挫琴琴身这个弯曲的拱形弧面上所附着的琴弦都能被"挫"到成为可能。筑这种最初为竹制的乐器，其形制可溯至管形琴系，待到成为半管形琴系时，其系弦的琴身也一定是半圆弧体。如此抱持之法，倘若左手不转动琴身（筑身），右手所执的高粱杆（弓，或用竹片类器物）要想击到琴面上的每一根弦是比较困难的。所以演奏时必须双手配合，靠左手手腕转动筑身以迎合竹弓去击奏琴弦。也就是说，高粱杆与弦的接触是在筑身

〔1〕参见项阳：《山东安邱汉墓中的百戏乐舞》，载《音乐小杂志》，1986年第1期。

〔2〕郭沫若：《高渐离》附录：关于筑，人民文学出版社，1979年版。

转动过程中，即动态中完成的。特别是在演奏速度较快、或连续性的音符时这一点表现得更为突出。这样，高粱杆与筑弦在接触时，在琴身转动而就弓的情况下，自然而然就带有了轧——摩擦的成分，击也就变成了轧，无意之中这个演变过程就完成了。所以，从挫琴的演奏可以推知，筑在演奏中，摩擦（轧）是由击发展而来，在击奏时转动琴身以应弦，会无意中产生擦奏，由此启示人们有意识地采用新的演奏技法。

就挫琴来讲，其演奏形态属抱持，这与河南南阳汉画像石上的筑演奏图，以及当年也属齐地、距青州仅百里之遥的安邱汉墓中的筑演奏图是一致的。这只是筑的一种演奏形态，楚——越，东越之地的筑演奏形态是否如此呢？

楚——越之筑，就目前多处出土文物和墓画上的图像来看，均为一头着地，另一头用手握持。筑的面板上安有码子，将弦撑起。五条弦一弦一音。在击奏的过程中，击奏者亦需要两只手的相互配合，在动态中完成击奏，也有可能产生摩擦，启发人们丰富演奏技巧，向拉弦过渡。不过，此种筑形在魏晋以下则少见踪影。就其与抱持之筑的演奏形态比较，还是后者向弓弦乐器转化的可能性更大些。或许这也正是五弦筑早夭的缘故。五弦筑弦数少，在一弦一音的状态下，音域过窄；五弦筑的共鸣箱狭长，音量小；这些或许是其向弓弦转化的过程中遇到的麻烦，没能完成这种转换，故而随着时代的发展自然淘汰也未可知。东越之筑，如前所述，就绍兴306号墓出土的这件模型的演奏形态来看，是最早的有可能转化为拉奏弦鸣乐器的。如若演奏者手中的棍棒之物没有落在弦上，则定为击弦乐器无疑，而此时却恰恰落在弦上，如果临摹者所绘的形态无误，说其手持的棍棒正在拉弦可能会更合实际一些。如果是在击弦，则正常的姿势应该是握持棍棒的手心向下，这样用力最佳。而这只手的手心却是向上的，或称

是侧向的。当然，对模型之类的东西不能过分细究，我们所做的分析也不过是在探讨某种可能性而已。值得一提的是，此种形制的筑是否仅有这么一种平放之法呢？从前面所讲的贵溪崖墓 M3 的一件如筑似筝之器来看，器身中间光滑的缺口，很有可能是在其时被握持而竖起来演奏的。就这一点来讲，在有码子撑弦的情况下，用竹棍之类的器物击弦时，也会出现如北方之筑形同样的状况。即演奏时也要两手配合，在动态中完成，也有向拉弦乐器转化之可能。就这击弦的“弓”来讲，典籍中所见无一不是用竹片、木棍之类，即便在 20 世纪，在由筑嬗变而成的轧筝类乐器中所见，也依然是桃枝、芦苇杆、高粱杆之类，还是林谦三先生所讲的“棒擦”。棒擦者，与马尾弓擦就有显著的不同。这棒擦之弓，由于其直而硬，不如马尾弓毛那样富有弹性而紧贴琴弦，也就不会一下子击到多根弦，特别是在安有码子的弧形琴面上。这也就是我们所说的必须要双手配合的道理。如遇快速进行的旋律，在双手配合之时，击奏必然产生摩擦，启示人们向轧弦过渡。关于绍兴类型的筑能否抱持演奏的问题，我们可以举闽越之地的文枕琴作为参照。文枕琴可视为东越之筑的后裔。这种乐器有平放和抱持两种演奏形态，在“文十音”演奏时，若为坐奏，则将文枕琴平放在案几之上演奏，若走村行奏，演奏者则一手握持琴的底部，将琴尾置于肩上，另一手执棍棒轧弦。与贵溪和绍兴等地的筑形联系起来看，可以说是有承传关系的。只是前者在其时明确为击弦，后者明确为拉弦而已。

从前面我们的分析中所见，关于筑，最有希望、最有可能成为弓弦乐器的应为东越类型和北方类型。哪一种最早，何时完成这种转换，尚有待更多出土文物的验证。

弓弦乐器与弹弦乐器最大的不同就在于“弓子”，没有弓子也就无所谓弓弦乐器。中国先秦阶段弦鸣乐器中，最有资格转化

为弓弦乐器的当是筑。这一点，是其它乐器所不能取代的。在筑的“击”弦之弓转化为“轧”弦之弓，或称为既可击又可轧的“弓”时，中国的弓弦乐器遂告诞生。一个有趣的现象是，筑击弦之弓在史籍记载中均为竹片、竹棍、竹尺、木棍，在其嬗变为轧筝之后，所用的弓依旧是竹片、桃枝、芦苇杆、高粱杆、木棍之类，直到20世纪，竟然没有改变。这一点，可在轧筝类的挫琴、拂琴、文枕琴、牙筝、轧琴等多种乐器上得以确认。由此也可以得见传统的顽固性。同时也说明这种乐器进入大成阶段之后的稳固，到了本世纪七、八十年代，才有音乐工作者（非民间艺人）逐渐尝试用马尾弓来代替棒擦之弓。就这一点说来，亦说明中国弓弦乐器是自成体系的。这也就是中国弓弦乐器由棒击转化为棒擦的道理了，林谦三先生所讲“应该熟考中国用弓擦奏同类乐器之先，有过一个用棒擦奏的时期”，我们说，中国用棒击奏到用棒擦奏是有其延续性的。就现在轧筝类乐器来说，依然是棒擦的。这棒其实就起着“弓”的作用，只不过我们对弓的理解应该广义一些、宽泛一些，只要真正充当此类角色的，不管所用是什么材料，都应该视为弓。其区别无非在于棒击之弓，棒擦之弓，马尾擦弦的弓罢了。还应注意的一个事实是，作为中国胡琴类弓弦乐器，就史籍记载来看，最早也是用棒擦奏的，这在陈旸《乐书》对奚琴的记述中甚为明确。从中也可看出胡琴类弓弦乐器受筑或轧筝的影响。至于以后改为用马尾弓擦奏，原因是多方面的，我们将在后面的章节里专门探讨。

第十四节　战国至汉代为筑的兴盛时期

从目前出土文物来看，可以认定为筑的，绍兴筑的模型为早，有春秋早期之说。当然，这种看法并没有得到大家的确认，但最晚也不会迟于战国前期。从这个模型来看，这种乐器在当时已相当定型。联系到典籍对筑的记载，可以说在战国时代，筑已经是使用较为广泛的乐器。

在前面我们已经征引了《战国策》、《史记》中有关临淄等地使用筑的情况，以及高渐离、刘邦等与筑相关的记载，秦汉以下对筑这种乐器使用情况的描述还是比较多的。

《西京杂记》载：秦咸阳宫中，有复铸铜人十二枚，坐者高三尺，列在一筵上。琴、筑、笙、竽各有所执。皆组绶华彩，俨若生人。筵下有二铜管，上口高数尺，出筵后，其一管空，一管内有绳，大如指，使一人吹空管，一人扭绳，则琴、瑟、筝、筑皆作，与真乐不异焉〔1〕。

《西京杂记》又云，（汉）高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之。后宫齐首高唱，声入云霄〔2〕。

由此说来，用筑伴奏歌唱，是非常激励人心的，否则不会使

---

〔1〕［晋］葛洪撰：《西京杂记》，中华书局1985年1月第1版，第19页。

〔2〕［晋］葛洪撰：《西京杂记》，中华书局1985年1月第1版，第2页。

得戚夫人如此动情。而高渐离击筑而歌，更是“泣数行下”、“发尽上指冠”，这间接地说明了筑是一件表现力丰富而煽情的乐器。

北齐《洛阳伽蓝记》载，当时的官宦望族

出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转；入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日〔1〕。

筑之盛迹，略见一斑。从书的记载来看，筑在当时也进入了佛教寺院，并深受民间人士喜爱。

从《隋书·乐志》看，筑主要用于雅乐之中。高祖既受命，定令，宫悬四面各二虡，通十二镈钟，为十二虡。虡各一人。建鼓四人、柷、敔各一人。歌、琴、瑟、箫、筑、筝、搊筝、卧箜篌、小琵琶，四面各十人，在编磬下。笙、竽、长笛、横笛、箫、筚篥、篪、埙，四面各八人，在编钟下。舞各八佾〔2〕。

从《新唐书·礼乐志》看，筑在宫廷雅乐与燕乐中均有使用。

燕乐。高祖即位，仍隋制设九部乐：《燕乐伎》，乐工舞人无变者。《清商伎》者，隋清乐也。有编钟、编磬、独弦琴、击琴、瑟、秦琵琶、卧箜篌、筑、筝、节鼓皆一；……〔3〕。文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞

---

〔1〕 杨炫之：《洛阳伽蓝记》，范祥雍校注本，上海古籍出版社 1978 年排印。

〔2〕〖唐〗魏徵等撰：《隋书·乐志》，中华书局 1973 版第 343 页。

〔3〕〖宋〗欧阳修、宋祁撰：《新唐书·礼乐志》，中华书局 1975 年 2 月第 1 版，第 469－470 页。

曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、敔、跋膝、笙、竽皆一，……〔1〕。

《通典》亦载：

大唐太宗文皇帝留心雅正，励精文教……乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、节鼓、琴、瑟、筝、筑、竽、笙、箫、笛、篪、埙、錞于、铙、铎、抚拍、舂牍，谓之雅乐〔2〕。

从以上对唐代雅乐所用乐器的记述中可知，筑在此时是作为“华夏正乐”而被认识和使用的。

我们所熟知的乐器琵琶，历史上还有受筑的影响而创制的一说。

琵琶，傅玄《琵琶赋》曰：“汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也”〔3〕。

这里所反映出的恰恰是乐器的轻便，以及马上易携的创制原则。筑与筝成为创制新乐器的最好参照物。

从以上史料来看，自汉代到唐宋时期，筑一直作为“华夏旧

---

〔1〕〖宋〗欧阳修、宋祁撰：《新唐书·礼乐志》，中华书局1975年2月第1版，第478页。

〔2〕〖唐〗杜佑：《通典》，中华书局1988年12月第1版第3621页。

〔3〕〖梁〗沈约撰：《宋书·乐志》，中华书局1974年10月第1版，第556页。

器”被用于宫廷雅乐之中，然而，它也被用于唐代宫廷的燕俗之乐里。从《洛阳伽蓝记》可以看到，筑在这一时期的民间也受到了较为普遍的欢迎。但是，在社会的生活节奏以及人们的审美观念发生变化之时，就有不太适应的感觉。仅为“击弦”的筑其局限性越来越得以显现。以至人们在唐代虽然看重它为华夏旧器而用于雅乐，却失去了在社会音乐生活中的实际意义，在宋代则被逐出宫廷，这种单一演奏形式的筑可以说是寿终正寝了。然而，就筑这种乐器说来却并没有消失，如同我们在前边根据相关出土文物的形制和演奏形态，以及现存民间被称之为“筑琴”的乐器的逆向综合考察所论证的，自从先秦时代，在其身上就一直显现有另一种演奏形态的可能性，即击擦并用的演奏。从而在历史的演变过程中嬗变为另一种乐器，并在唐代以轧筝命名，成为“脱胎换骨的新人”。在此我们要说，就轧筝的名称，为唐代方有，但就其由筑向轧筝转化的过程，却是漫长的。我们有理由相信，中国弓弦乐器由击弦演变为击轧并用的时间，肯定是在唐代之前。毕竟，无论是浙江绍兴306号墓出土的筑的模型，还是长沙王室墓出土筑的实用器，都有作为弓弦乐器的基本条件与可能，而且作为后者则可以说完全具备了弓弦乐器的所有条件。

第十五节 中国弓弦乐器西来说的分析

说起弦乐器的起源，德国音乐学家萨克斯(SACHS)博士认为，应该是在8000年以前的新石器时代就有了“乐弓”等简单的弦鸣乐器，距今5000到7000千年间，弦鸣乐器则有了里拉、竖琴等，甚至还有了弓弦乐器〔1〕。萨克斯博士的观点是否合理呢？我们可以从几个古老的文化中来看一下弦鸣乐器的早期形态。

古埃及第四王朝墓葬群德本墓的一幅图画中所描绘的两架弓形竖琴被认为“明显属于埃及典型的弓形竖琴类乐器”，而且“已是一种成熟的弦鸣乐器”〔2〕，在同一墓葬群的塞舍姆诺费尔墓浮雕上也有类似的弦鸣乐器，查其年代已是距今5000年以前；在古老的美索不达米亚文化乌尔国王墓葬群中，“发掘者把流质石膏注入腐朽乐器在土层所形成的空洞，成功地取得了一架里拉琴的铸件，以此方法浇铸成了乐器的精确模型。甚至还显示了从前上弦的痕迹”，稍后在乌尔国王墓葬群中发现了9架里拉琴的残余，其中5架可以修复。此外有竖琴、吹奏乐器和对击板，“尤其是弦鸣乐器竟使人感到有如此的完美程度，不得不令人推测这些乐器业已经历了一个较长的发展阶段”〔3〕。《上古时代的音乐》一书的著者们认为：“弦鸣乐器在苏美尔音乐文化中起着

---

〔1〕 Richard Carlin:《Man's Earliest Music》, Chapter Four: Musical Instruments, Facts On File Publication, New York 1987年版第40-42页。项阳译，载《音乐小杂志》1990年第12期第11页。

〔2〕〔3〕王昭仁、金经言译：《上古时代的音乐》，文化艺术出版社1989年北京第1版。

首要作用。”这里讲的也是距今5000年以前的事。前者，书的作者认为弓形竖琴在当时已经相当成熟，后者则因为其形完美而推测其初级阶段还应提前。我想即便弦鸣乐器的历史达不到8000年，起码也有五、六千年的历史。这似不应有什么疑问。那么，我国弦乐器产生的情况又是怎样的呢？

从文献来看，透过种种传说和神话的迷雾，中国的弦鸣乐器可以追溯到夏、商之前，史籍中多有伏羲、神农造琴、瑟的说法。我们说，弦乐器的制作材料易腐，在中国的土地上至今尚未发现远古时弦乐器的遗存，与古埃及和美索不达米亚的遗存之今见相比，不能不说为憾事。然而，这并不证明中国的弦乐器就一定比以上两个文明晚。目前，学者们对甲骨文中有关字形的辨识，越来越多地认为某些字形应该与弦乐器相关。文字是对现实生活中存在事物的符号界定。就中国乐器的历史发展轨迹来看，贾湖骨笛的冲击波使我们、乃至世界对中国乐器产生的历史得以重新认识。考古新发现已经使中国乐器的产生年代大大提前。萨克斯认为体鸣乐器和气鸣乐器是最早产生的，就这一点来讲，中国也不例外，这两类乐器也可以追溯到旧石器时代的晚期阶段。就体鸣乐器来看，我们从前苏联出土的两万年以前的骨制体鸣乐器中得以确认。气鸣乐器，近年来考古发现中也有可喜的新收获，从而使人们有了新的认识。据载。1996年4月，德国考古学家O·特德考夫在德国的尼安德特河谷中发现了用象牙制成的乐器，特德考夫将其称之为“尼安德特长号”，经测定其时间为距今5万年。“象牙‘长号’全长1.83米，上面均匀地排列着16个圆孔。特德考夫认为，尼安德特工匠肯定是用石凿将象牙掏空，然后再凿出圆孔。16个孔正好是2个8音度”。此外，在这个考古地点，还发现了很像风笛的乐器残件，并在一个洞穴的入口处发现了演奏乐器的壁画。此文中还透露出1995年在斯洛文

尼亚发现骨制笛的信息，并称这“使欧洲出现现代人的年代又向前推移了一步”〔1〕。看来在旧石器时代的晚期智人阶段的确已经有了体鸣和气鸣乐器。虽然中国目前还没有见到旧石器时代乐器的出土，但是，新石器时代早期乐器的如此精美，使人不得不考虑在当时要经历漫长时间的演变才能致此。中国八千年前的贾湖骨笛已经是“笛孔旁有预先经过比较精密计划的刻度模线，然后在模线上钻孔，所钻的孔又极其规范圆整”〔2〕，已经多达8孔，可以吹奏完整的七声音阶，一器多音。这就使人不得不考虑在邈远的太古，人类思维进化缓慢，生产工具落后的情况下，要磨出这8个孔，形成完整的七声音阶需要多少年代的问题。总之，中国的这两类乐器是与世界几个古老文明同步发展的，有骨笛、陶埙、石磬等乐器为证。因此，与几个古老文明相参照，我们的弦鸣乐器也不会出现太晚，只是尚没有发现实物而已。还应当看到，埃及、美索不达米亚，之所以能将弦乐器的遗物保存下来，与其地理、气候条件等因素有很大关系，沙漠性的环境适合于保存古代文物。即便如此，我们还是可以从新石器时代的出土物中见到当时有纺织物的事例，加上一些自然植物的藤蔓纤维，动物的皮毛肠衣等，这即是说，制造弦乐器的一切条件都已具备。

那么，在弦乐器的初始阶段，中国会不会受到西域诸国的影响呢？就目前所见资料很难做出这种推论。中国的地理环境决定了在新石器时代以前，生产力和交通工具不发达的情况下，与西域诸国有更多交流的可能性很小。新石器时代的早期文明形态，

〔1〕参见米思瑞译编：《五万年前的乐器》，载《奥秘》1998年8期，第38－39页。

〔2〕童忠良：《骨笛之谜探正》，载《艺术与时代》1989年第3期。

多在中原及南方一带，发展比较迅速，且相互关联，自成体系。所以，我的看法是，作为乐器，虽然形状不同，各有特色，但进入了同一历史时期、社会阶段，人们对自然的认识也会在相当程度上取得一致。有如进入新石器时代，都会有较精制的石器、陶器，都会有各种生产工具一样。所以，作为乐器的几大类别，虽然地域不同，也会在相当程度上同步发展，即都会有体鸣、气鸣、弦鸣乐器，只是在品种与比重上各有差异而已。当然，有些社会形态中，直到20世纪仍徘徊在奴隶社会的边缘，他们的社会发展决定了不可能完全与文明程度较高的社会形态同步。就弦鸣乐器的发展与它类乐器孰先孰后的问题，应当注意的是，泊普利在其所著的《印度音乐》一书中认为，由于发现了弦鸣乐器在露天演奏时音响太弱，出于这种考虑，人们才开始制造气鸣乐器〔1〕。此种观点也并非全无道理。

在前面我们已经探讨了关于不同地域、不同时段板面状的弦乐器相互影响的问题，但是，既然属于不同的乐器，必然会在多方面有所区别，其产生也会有所差异。作为中原的文物，典籍所载在西周到春秋时期，就弦乐器来讲，一直是琴与瑟在领风骚。那么是否这一时期就没有筑与筝呢？就目前的出土文物和文化人类学、文化地理学、气象学、民族学等多方面的资料加以分析论证，我们可以做出以下推论，即筝、筑与琴、瑟的起源很可能是二元的。筑筝产于南方，主要在越、楚、巴、蜀等地。我们知道，越文化有着很深厚的基础，其地又适合管形琴的制作与发展，此地既有这种春秋时期筑筝模型保存下来，又有筝的实物出土；即说明这两种乐器在春秋时期已是大成阶段，又有文化上的

〔1〕H. A. Popley:《The Music of India》, Y. M. C. A. Publishing, New Delhi, 1971年第4版，第118－119页。

延续性。因此，我们可以得出以下认识，即筑与筝虽然中原之典籍所载不如琴瑟早，但实际产生不一定就迟。一种可能性是，甲骨文产生的时代，南方一些部落文化尚没有系统的文字，所以无载，但这并不妨碍此种器物的存在。等到这些乐器在流传过程中逐渐为中原人所认识和接受时，已经不是它们的最初形态了，由此才会导致中原人对筑与筝这两种乐器为谁所造的不理解。许多非中原地区起源的东西在文化传播的过程中逐渐为中原人所认识吸收利用，事例并非罕见。我们说琴瑟与筝筑之起源很可能是二元的，即不排除这两组弦鸣乐器在初期阶段异地同时存在，其后在交流的过程中相互影响的可能性。黄翔鹏先生讲道：

“中国传统音乐都不是一个狭隘的、全封闭的文化传统，它是在不断的流动、吸收、融合和变异中延续着艺术生命的”，“中国传统音乐的全部历史本来就是在历史长、地域广、民族多、内外交流频繁的多元的综合过程中发展过来的。其中凝炼着不同民族之间相通的东西自然会相对地多一些”〔1〕。

中国弦鸣乐器的发生与发展的历史，很可能再次证明这种观点。弓弦乐器，萨克斯博士认为产生于距今5000到7000年之前，其根据是什么，限于笔者所见材料，还说不清楚。林谦三对萨克斯有关阿旃陀壁画里见到可能是弓擦弦乐器最古遗像的琵琶的批判，是言之成理的。他认为：“原来这壁画里面画在乐器旁边的弓形物，还只是一把偃月刀。稍稍离开一点，柱上还靠着两张武器的弓。同样的刀，也往往见于壁画的别种场面。从而这个壁画

〔1〕黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，载《中国音乐学》1987年第4期，第4-21页。

里的乐器，无疑地可以断言是与弓擦乐器最古遗像是毫不相干的"[1]。田边尚雄讲弓弦乐器拉瓦那斯特隆（Ravanastron）"相传为距今5000年锡兰之王拉瓦那以发明，即使不然，谓弓弦乐器为印度人发明当不为误"[2]。然而，H·A·泊普利所引的Captain Day的话却认为很难描述拉瓦那斯特隆像什么样子[3]。这似乎是说，这种乐器更多为传说，没有见过。为什么大家认为弓弦乐器的起源在印度呢？林谦三先生讲到："哪里都找不到弓擦法的起源，而只好归于印度吧"[4]，他注意到了阿拉伯人从波斯人手里继承了弓弦乐器列巴勃（Rebab）的说法，然而却非常怀疑，"阿拉伯人继承波斯人的列巴勃以前是否已用弓擦，尚属可疑，正统的列巴勃疑非弓擦乐器"[5]。他对萨克斯博士关于"罗婆那弦索"是弓弦乐器的说法也不置可否，在分析这一切后他提醒大家，"应该熟考中国用弓擦同型乐器之先，有过一个用棒擦奏的时期"。我认为他这句话讲得非常中肯，可惜的是没有在此问题上深究下去。从我手边所有的资料来看，以上所讲的这些古老文明中的弓弦乐器因何而来没有交代清楚，倒是只有中国的棒擦阶段往上溯才更有可能是由棒击而来。也就是说，中国由棒击到棒擦的过程是有其延续性的，一脉相承。而其他几个古老文明中尚无一处得以确认的图像和实物的资料。所推论的种种

[1] 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第297页。

[2] 田边尚雄著：《中国音乐史》，陈清泉译，台湾商务印书馆发行，1988年第7版，第49页。

[3] H.A POPLEY：《THE MUSIC OF INDIA》，Y. M. C. A. PUBLISHING，New Delhi，1971年第4版，第102页。

[4] 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版，第296页。

[5] 见林谦三：《东亚乐器考》，原注6，音乐出版社，1962年第1版，第300页。

可能性，不是不能自圆其说，可信性不大；就是有着明显的断裂层，在相当时段内没有子嗣，无从延续，有的干脆就是以同名乐器的现在形态来推断历史上也是如此，这是很难令人信服的。因此，我们不能不把目光转向中国：弓弦乐器的起源是否在中国？先秦时的筑已经有多种形制与演奏形态，均具备弓弦乐器的基本特征，即有“弓”的存在。汉魏时代，对筑的记载是相当多的；经过嬗变之后，筑又以轧筝而名之。隋唐之时，在长安，在楚蜀故地，在南诏国度都有轧筝这种弓弦乐器的存在，地域分布广泛，可见已是一种非常定型的乐器。究竟是从筑到筝，从击弦到轧弦的转换完成于何时？这是我们以下要探讨的问题。

第十六节 弓弦乐器起源于弹弦乐器说的分析

为什么会产生弓弦乐器起源于弹弦乐器的观点呢？这是因为人们在没有从文化人类学逆向考察的角度、没有看到出土文物的情况下，单从文献上分析得出的推论。20世纪80年代以前，人们更多地从《新唐书》、《旧唐书》、《通典》、《乐书》等文献记载中，看到唐宋时代，在中国出现了轧筝、嵇琴、奚琴等弓弦乐器，究竟这些乐器是缘何而来？不得而知。在没有深入探讨其渊源关系的情况下，人们仅从唐时的弦乐器加以排队，前代没有弓弦乐器的明确记载，要讲弦乐器，多为弹弦的一类，诸如琴、瑟、筝、琵琶、箜篌等，因此很容易认为弓弦乐器由弹弦乐器派生演变而来。特别是以上几种典籍中多将轧筝归于筝目之下，这就更容易形成一种假象，以为弓弦乐器源自弹弦乐器。其实这是人们在没有深究弓弦乐器之渊源的情况下的一种误解。

应当看到的一个事实，筑这种击弦乐器，它的繁盛期是在战国至汉代，由于一弦一音等多种因素的制约，虽然作为“华夏正声”而在宫廷乐队中仍有使用，但其使用的范围却越来越小，以致于给人以假象，以为自唐宋以下这种乐器销声匿迹了，其实，这种乐器并非消失，而是转型。演奏技法的发展，使其以新的姿态出现在乐坛上，这就是轧筝。这种既可击奏，又能轧奏、拉奏的乐器从筑身上嬗变而出，并在唐代给以专称，得到社会的认可。而以往只能一弦一音击奏的筑，作为华夏正声得以保存之时，却很难再发展，以至逐渐式微，这也是历史的必然。

当人们没有看到筑与轧筝之间的血缘关系，却在唐代的典籍中见到轧筝这种乐器时，不知其归属，而将其置于筝目之下，以

至后人单凭文献便推论此为弹弦乐器筝的后裔，实属无奈。而且，作为唐宋时出现的嵇琴、奚琴等弓弦乐器，更是无从考证，所以，说弓弦乐器是由弹弦乐器演化而来的观点便由此而生了。其实，这又是一种误会。当我们理清了筑与轧筝的关系，这个问题便迎刃而解了。

我们在前面已经谈到，筑这种乐器是为中国弓弦乐器的先驱，在其身上完成了由击弦向轧弦的过渡，那么，这个转化的源头在何时呢？我们认为应当是在东周时期至汉代，这一点可以从浙江绍兴306号墓出土的乐器模型，湖南长沙王室墓出土筑的实用器的分析中得以较为可信的解释。前面我们已经分析到，筑在有了记载之时，因其形制的多样性，对其描述也各不相同，因此，常给后人对这种乐器的认识与理解带来困惑，这便是“众说纷纭，莫衷一是”，很难有统一的认识。通过对文献的分析，加之近年来考古的新发现，使我们对筑有了新的认识，这便是在先秦及汉代，筑这种乐器在不同的地域有着不同的形制，并未统一，所以时人对不同地域筑的描述各不相同。看不到这一点，便会生出种种困惑。

目前看来，先秦至汉代的筑，至少有三种类型，这便是以浙江绍兴筑为代表的吴越类型；以长沙王室筑为代表的楚——杨越类型；以河南南阳和山东安邱筑为代表的北方类型。应当看到，作为楚——杨越类型的五弦筑，虽然盛行一时，却因共鸣箱狭窄，音量较小，以及其演奏方式所决定的无法逾越的障碍，魏晋以下，少见其踪。倒是绍兴筑和北方筑的类型有了较大发展，后世的轧筝与这两种筑形有着更多的相似之处。这两种筑的优势在于更多的吸收了琴、瑟、筝类乐器的长处，共鸣箱比较大，因此音量也大。另外，由于其演奏形态可以平放，亦可抱持，在一只手持筑“弓”击弦的情况下，另一只手得以解放，这就为扩展演

奏技法成为可能。最终取代了大头细颈的五弦之筑。

我们说，筑从多地域、多形制逐步趋于统一也是经历了相当长的演化过程的。在这一过程之中，有的形制被淘汰，或称被融于它种形制之中，这也是历史的必然。当筑这种乐器的形制趋于统一，演奏技法得以扩展，原先其称谓不足以代表其身分之时，便以新的面目出现，轧筝登场了。这种称谓所透露出来的信息便是，其形制与演奏形态更多吸收了此类乐器的长处，不同之处在于，无论是琴、瑟、筝，仍是弹弦乐器，唯有轧筝继承了击弦乐器筑的特征，并在演化过程中成为击、轧、弹并举的乐器，实际上，轧筝在当时是一种集两类弦乐器之长的乐器，其优势是相当明显的。

如果说，弓弦乐器与弹弦乐器有联系，其联系就在于弓弦乐器在演化的过程中，借鉴了弹弦乐器的许多优点和长处，诸如共鸣箱的增大而使音量扩大，在演奏技法上除了保留击奏，还有意识的借鉴了弹弦乐器琴筝类的某些技法，并创造出了轧（拉）奏的技法，从而成为新的一类。这便是陈旸《乐书》中所论“筑之为器，大抵类筝”，“筝以指弹，筑以筯击，大同小异”，以及《清朝续文献通考》中讲筑用木杆轧之的道理了。但无论如何，从本质上讲，筑是击弦乐器，而非弹弦乐器，这一点应是明了的。

第三章　对长沙王室墓筑、筝的综合研讨

牛龙菲先生在其所著《敦煌壁画乐史资料总录与研究》一书中，就筝、筑、琴之关系有如下论述：

> “筝”字之所以从“竹”，是因为由“击筑”演化而来的“五弦之琴”，原先也曾以“筝”名之的缘故。今人所谓之“筝”，并不是“琴”之统系（“其形如瑟”）的“秦筝”〔1〕。

牛君在此将古之五弦之器皆列为筑统系，认为

> “五弦筝”——五弦之琴是由“击筑”演化而来〔2〕。

问题在于，筑为有柱码之乐器，而琴自古至今并无柱码，这一点从考古资料以及文献上都可得到明证。牛君所说“‘五弦筝’和击筑一样，并无品、柱装置”，这里就有个如何看待五弦筑与五

---

〔1〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年2月第1版第281页。
〔2〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年2月第1版第280页。

弦筝的问题。1993 年，长沙王室墓出土了五弦筑和五弦筝，使这个问题得以解决。

第一节　长沙王室墓筑的形制与筑码

先来看看五弦筑。就长沙王室墓出土的3件实用器的五弦筑〔1〕，中国著名的音乐学家黄翔鹏先生非常重视，并撰文认为："长沙王室墓的3件筑出土，应是音乐考古事业中的一次重要发现"〔2〕。长沙王室墓出土了3件五弦筑的实物，大小不一，其长度分别为143.0厘米，117.5厘米，93.4厘米；三者的有效弦长分别为125.0厘米，99.2厘米，80.6厘米。以DⅢ107为例，共鸣箱的高度为12.5厘米、面板宽为5.7厘米、共鸣箱长76.0厘米，面板平直。头、尾岳山高均为0.5厘米。筑的整体为大头细颈，柄部为上棱下圆之形，狭而长，筑尾稍宽，弦在柄处除第三弦恰在棱上外，其余四弦皆处于悬空状态。试想，这样平直的面板，这么长的弦，这么低的岳山，如果没有柱码，显然是无法击奏的。在第一次清理中，在有筑的D区，发现了16枚大小不一的码子，使我们研究这个问题成为可能。应当指出的是，D区同出有四具瑟，一张五弦筝。瑟均为二十五弦，加上筝、筑的码子，应出120枚，但却仅见16枚。此墓在汉代曾被盗过两次，唐代亦被盗过一次，墓中的东西多经扰乱，有遗失的可能性。究竟这16枚码子为何种乐器的码子呢？我们经过多次实验，认为作为这三种乐器码子的可能性都存在。为筝为瑟的码子，当无障

〔1〕参见项阳、杨应鳣、宋少华：《五弦筑研究》，载《中国音乐学》1994年第3期，第21－35页。

〔2〕黄翔鹏：《秦汉相和乐器"筑"的首次发现及其意义》，载《考古》1994年第8期，第722－726页。

碍，关键在于是否为筑码。墓中出土的16枚码子是大小不一的，其中完整的有6枚，最大的一枚宽度为3.6厘米，高2.9厘米；最小的一枚宽2.5厘米，高1.7厘米，为三角形码。就残缺的这些码子来看，似乎还有比其再小一点的，但不会小于宽2.2厘米。三件实用器筑，其面板宽分别为5.7厘米，7.1厘米，5.5厘米，DⅢ117筑，靠近筑头弦枘一端的弦距依次为0.9/1.9/2.9/3.8/5.0(总宽5.7厘米)，如此说来，若这些小型的码子在面板上参差排列，显然完全合适，关键在于这靠两边的弦，距边缘仅0.9厘米和0.7厘米，若取目前所见最小的码子，弦在其中也要有1.1厘米，显然还存在问题，但是，由于码子是大小不一的，而且筑共鸣箱的面板平直，也只有错落参差，大小不一的排列，才能将弦调整到可以演奏的状态。这种状况下，将小码子安在第一和第五弦下，还是有其可能性的，更何况目前只见到16枚码子，尚有更多的码子未被发现，猜想会有更小的码子，也是有可能的。

正当我们在利用这16枚码子在筑身上用多种排列组合，探讨种种可能性的时候，在C区的进一步清理中又传来了令人振奋的好消息，又有9枚码子出土！与D区筝、筑、瑟三种弦乐器并置不同，C区中的弦乐器只有两件筑，所以，这9枚码子应确认为筑码。两件筑均为实用器，在靠近筑体的地方出土的码子使得筑为有码的乐器确凿无疑。筑码的编号为93长·望M1：C71。其数据如下：

长度单位：厘米

编号	高	底宽	底厚	腰厚	腰高	孔高	
1	1.9	1.9	0.7	0.4	1.1		二层台
2	1.7残	2.0	0.7	0.4	1.1		二层台
3	1.8	1.8	0.7	0.4	0.7		二层台

续表

编号	高	底宽	底厚	腰厚	腰高	孔高	
4	1.5 残	1.7	0.7	0.4	0.8		二层台
5	1.8	1.6	0.7	0.4	0.9		二层台
6	1.7	1.6	0.6	0.4	0.9		二层台
7	1.6	1.3	0.8	上厚 0.2		0.3	束腰
8	1.9	1.4	0.9	上厚 0.2		0.3	束腰
9	2.1	2.1 复原	0.5	上厚 0.2		0.3	束腰，有红颜色

这些码子与同墓 D 区所出的码子从形制上看明显不同，具体表现在 D 区的码子均为圆拱形，而 C 区的码子均为束腰的桥形。这一点，我们下面还要再作分析，这里，先将 C 区的码子叙述如下：

C 区的码子，总体来看是底部平整、束腰的形状，细分又有三种类型。从以上列表中，前 6 枚为一种类型，腰部有台，自底部至腰部的收束较缓，腰部以上陡然变窄，顶部有过弦的槽道；从厚度上讲，底部较厚，上部较薄。底部中间有圆孔，呈桥拱形。第二种类型为第 7、8 枚，这种码子腰部无台，束腰，顶部有过弦槽，整个码子下厚上薄，底部中间有三角形孔，但仅有 0.3 厘米高。第三种类型基本与第二种同，不同处有两点。一是码子整体较薄，底部的厚度不及前两种，二是底部中间的三角形较第二种高。现在所见第三种码子只有一枚，且一底角残断，但就复原来看，此码在所有筑码中是最高的。可以看出，所有的筑码上原先是有漆的，为黑色，现在漆已脱落，尚见底色，为红色。这些码子的大小高低是有差异的，既有形制的不同，又有大小的变化，对于弦在其上也会显示出高低的不一致。

这些码子显然是筑所专用的。与 D 区码子相比较，从形制

上看已经显示出相当的不同，但最大的不同在于：C 区筑码的底边是平的，而 D 区码子的两底边是不平的，虽然不平的角度各有不同，但不平是一致的，为圆弧状。作为这种现象，结合出土乐器的实际，我们认为，由于筑共鸣箱的面板是平的，所以这筑码的底边平整。而作为瑟、筝等乐器，的确是“上圆下平”的形制，换言之，瑟、筝的底部是平的，而共鸣箱的面板有一定的弧度。作为有弧度的面板，如果柱码底边是平的，放置其上就有些不合适，而应根据其弧度来确定码子的底边。所谓不平者，也是相对而言，根据码子在面板上的不同位置而有所变化。这些码子，就对称的多枚看，一般两底边的角有些内倾，而不对称的码子则可能是置于靠边的位置，码子的两脚长短不一，长脚底边的角亦内倾。这显示出 2000 多年前的古人的智慧。我们知道，在中国古老的板面状弦乐器中，琴是没有码子的，瑟、筝、筑均为有码子的乐器。如果说，在长沙西汉王室墓没有发掘之前，人们对筑码没有感性的认识，还更多是为推测的话，此次出土的筑码为我们提供了确凿无疑的物证，其重要性是可想而知的。正是越筑实物首次完整的出土，帮助我们辨别其形制与琴、瑟、筝的不同有着决定性的意义。

（参见图版 2：93 长·望 M1 出土的瑟码与筑码）

第二节　长沙王室墓筑“击”弦之“弓”

说起筑，就历史文献记载，是为击弦乐器。这一点，似乎是很明确的。我在多篇文章中提出，这种乐器很可能是中国弓奏弦鸣乐器的先驱，在筑身上完成了从击弦向摩擦——轧弦的过渡〔1〕，但究竟这个过程起于何时，完成于何时，尚是人们在不断探索众多问题。自1988年以来，学术界对与筑相关的历史文献和出土文物的研究有了一定程度的突破，取得了一些新的认识，但这些观点是否合理，尚有待于更深入的研究和出土文物的新验证。西汉长沙王室墓的出土，给这种研究提供了宝贵的第一手资料，从而对唐宋以下濒于失传、更多借助于文献进行推测了解的击弦形态的筑给予新的认识。

筑这种最初的击弦乐器，作为击弦之“弓”，是什么质料与形制呢？历来典籍中记载“以竹击之”，只有一处例外，这就是《清朝续文献通考》中关于筑的后代轧筝“以木杆轧之”的记载〔2〕，然而，由于清代的文献晚出，一般认为不足为据。那么，筑的“击”弦之弓究竟是什么样子的呢？通过对长沙王室墓出土实用器筑的清理，使得汉代初年筑的“击弦之弓”的形制得以显现。

〔1〕 参见项阳：《化石乐器“挫琴”的启示》，载《音乐艺术》1988年第4期；《从筑到筝》，载《中国音乐学》1990年第1期；《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》，载《中国音乐学》1992年第1期。
〔2〕 刘锦藻撰：《清朝续文献通考》卷一百九十四·乐七，商务印书馆1936年版，第9410页。

CV③75，筑弓三根。

1号，全长33厘米，中高2.9厘米，握持一端高4.1厘米，握持部高2.3厘米。背部平直，触弦面长23.0厘米，头宽0.8厘米，尾宽1.5厘米。触弦面距头部0.6厘米处起一槽，宽0.4厘米，深0.7厘米，至19.5厘米处槽终。这一深槽不知其用途，槽内无残留物。整体看背部与触弦面呈倒梯形。可视为I型的a式，即Ia。

2号，全长38.5厘米，握持处长12.5厘米，击弦一段为26.0厘米，头部翘起。触弦面有槽，槽宽0.15厘米，深0.4厘米。此棍整体呈倒梯形，即背部宽，触弦面窄。背部头宽2.0厘米，触弦面宽0.8厘米。弓断为两截。此弓可视为I型的b式，即Ib。

3号，全长15.9厘米，握持部分长8.2厘米。击弦一端扁宽1.8厘米，扁厚0.6厘米。此棍较为短小，尚不知如何击弦或为拨弦，或为其它用途。可视为I型中的c式，即Ic。

以上三种"弓"均有可供握持的把手，据我们尝试与推断，这似乎就是击筑用的"弓"了。

筑弓，出于C区，此区中出有实用器筑两张。而这种"弓"是同墓其它区域所没有的。这三种式样的筑弓，前两种的触弦面在0.8厘米左右，适合于击擦筑弦。最长一根达38.5厘米，稍短一根也有33.0厘米，与连云港西汉墓和马王堆一号墓中所绘的"击筑之弓"的比例是适合的。这I型中的a、b两式，均在触弦面上有一道槽，是否会在槽中嵌入硬物击轧筑弦也未可知。作为I型中的c式，颇似农村菜园中所用的"起子"，短小而扁宽，头部似鸭嘴状，尚不知如何击奏。联系到河南唐河汉画像砖上的筑演奏图像，似有用来拨弦的可能，是否筑这种乐器真会有几种演奏形态？

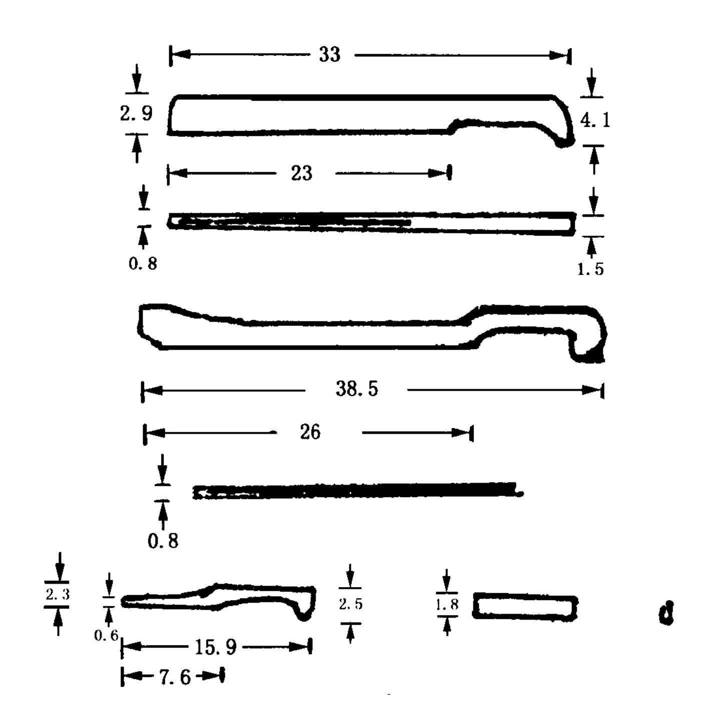


图 22：93 长·望 M1 出土的筑弓线描图（1－3 号）
（参见图版 3：长沙王室墓出土的筑弓）

原来我们想象，作为击弦之弓，应是比较柔软而富有弹性的，如扬琴的琴槌。但长沙王室墓出土的这几根击弦之弓，是为木制，这与我们的想象是有差距的。然而，联系到后世的轧筝，其在民间的遗存所用“轧弦之弓”，为木棍、桃枝、芦苇杆、高粱杆之类，所以五弦筑的“击弦之弓”不用柔软弹性之物，也存有相当的合理性。或许最初应为竹片、竹尺之类的器物，尔后则就地取材，以木质材料置换。就《说文解字》中筑以竹击之的说

法，我们是否可以理解为是许慎所看到的情况，但不是所有的筑的击弦弓子均如此。毕竟，这是筑弓实物的首次发现。

第三节　五弦筑与五弦律准之关系

曾侯乙墓出土后，对其中一件五弦器的解释，可以说是众说不一。有的以五弦琴论之，多篇文章和出版物将其与筑相联系。岳岩在《瑟、筑》〔1〕一文中讲到："1978 年，在湖北随县曾侯乙墓中，出土了一张战国初期的五弦筑，通体用木制成，呈长棒状，尾端稍细，全长 115 厘米，琴面平直，琴头一端背面有椭圆形空槽，琴尾背面呈斜角形。它与陈旸《乐书》'项细肩圆'之制相符。整个筑体髹漆朱绘，绘有人物。……这是我国首次发现的 2400 多年前的一张筑"。的确，这件器物与马王堆和连云港筑的画像，以及马王堆三号墓筑之明器在形制上相似，才会使得人们仅从形制上看而往筑上考虑。我本人也曾被这形制上近似的假象所迷惑，认为这件乐器为筑。究竟这件器物是什么呢？黄翔鹏先生于 1988 年在武汉举行的"曾侯乙编钟国际学术会议"上发表了专论《均钟考》〔2〕，为我们指点迷津。他认为这是先秦之时度律均钟的律准之器。长沙王室墓筑的实物出土，证明了这种观点的正确性。其一，曾侯乙均钟的共鸣箱狭长，导致声音微弱，而长沙王室墓筑的共鸣箱的中部比面板要宽，而且比较深。均钟的共鸣箱高仅 4.0 厘米，长 52.0 厘米；而长沙王室墓 DⅢ107 号筑的共鸣箱则高 12.5 厘米、长 76.0 厘米。CⅡ③1 号筑的面板宽 5.5 厘米，但两侧板的弧中宽达 8.4 厘米、高 9.3 厘米。这说明筑刻意追求增大音量，而均钟则只需取节点音，无需太大

〔1〕 岳岩：《瑟、筑》，载《中国音乐》1985 年第 2 期第 56 页。

〔2〕 黄翔鹏：《均钟考》，载《黄钟》1989 年第 1 期，第 38－50 页。

音量。其二，曾侯乙五弦其颈是为面板的延伸，均为平直，这种形态显然适合以节点取音，平放而用，是一弦多音之器；而筑的颈项则是上棱下圆，根本没有指板（B8.1 明器筑除外，此筑仅长 19.5 厘米，柄部为上平下棱，弦孔只有两个，应为示意，还以实物为准）。这种形制，显然是为了握持方便，并有利于二变之声“柱后抑角、羽而取之”〔1〕，为一弦一音之器，不必取其节点而发音。说到底，筑为有柱码之器，握持筑柄击之不鼓。其三，从年代上讲，东周时期，金石之声盛行，均钟之器不可或缺。而秦汉以下，随着金石之声的衰落，乐器更多向世俗化发展，“丝竹之声”占据重要位置，作为均钟之律准，显然已经退居次位，致使人们所不识。这完全是时代使然。所以，同是“大头细颈”之器，就文献和图像，容易使人产生误解。但随着两器实物的再现，就使我们的认识更清晰一些。的确，五弦筑与五弦律准在形制上有些相似之处，以致造成误识，但是，它们之间究竟是什么关系呢？我们再来看看楚琴的形制。

作为楚琴，虽从侧面观为大头细颈，但从全面来考察，则是面板微弧，没有弦柄而有雁足，“面的底板内侧各有一个‘T’形槽，浮扣在一起组成音箱”，“岳山根部有七个弦孔通向面板内的‘T’形槽的横端（即轸池），七个轸安放在此处，旋动琴轸可以微调琴弦”〔2〕。琴的细颈之处的面板与共鸣箱之间是渐窄的，其颈相对也较宽；但五弦筑则是真正的大头细颈，大头即共鸣箱，其上的面板是平的，而且相对较宽，但筑柄之处却陡然变

---

〔1〕参见【元】脱脱撰：《宋史·乐志十七》，1985 年 6 月新 1 版，第 3343 页。

〔2〕参见刘东升、胡传藩、胡彦久编著：《中国乐器图志》，轻工业出版社 1987 年版，第 88 页。

窄，成为上棱下圆的棍棒状。弦枘在面板之端处，由于五弦筑在演奏时用左手将筑柄握持并抬起，所以不用雁足支撑。筑为有柱码之器。就这三件筑来看，筑弦通过岳山根部的5个弦孔，伸向面板内弦枘的根部，弦即系于枘上。但枘是上圆下方的，似乎无微调的装置。在系紧筑弦的情况下，要调谐则柱码起重要作用。以上是目前所见楚琴与越筑的异同之处。

就以上分析来看，正是由于楚——越文化区域之内，琴与筑在外型上的相似，作为律准的形制也是这种大头细颈的“捣衣棒”状，所以才会导致众人的误识。在没有实用器五弦筑出土的情况下，做出种种揣测是可以理解的。当经过深入细致地探究之后，在对五弦筑与律准从共鸣体到筑码等多方面的比较之时，才显示出二者是存在相当的差异的。这几种器物显然是不能混淆的。

（参见图版9：曾侯乙墓五弦律准）

第四节 五弦筑的系弦方式

在C区清理过程中，与9枚筑码同时发现了一桥状的小木块，木质较硬。此物上面平滑，在下面的中部，有一圆弧形的凹陷，而且在这凹陷处的中间有几道用弦长期勒压的痕迹。这件器物为何物，其功用如何，引起了我们的注意。经过反复揣摩，最终发现这木块应为最短的、又是最精美的筑体（CⅡ③1）上的物件。在筑头部的下端，刚好可以嵌入。其作用应似琴的龙龈。由此引发我们对筑系弦方式的探讨。

筑的系弦，似为自柄部一端穿入五弦，通过岳山后在面板上由筑码撑起拉紧，经头部岳山穿入共鸣腔内，然后五弦绞为一体，在头部下端的圆凹处（有圆凹的作用是可以将筑头放平整）向上至筑头的弦枘缠绕，从而完成系弦的全过程。在筑头部亦有被弦长期勒压的痕迹，而且非常明显。在弦枘上还有残弦，据我们目测，这种弦应为丝状物质，还有待取样分析。但这一切都说明此器是经过长期使用的。各弦的音高变化应该是通过码子的调谐完成的，作为筑码，有大小高低之分，在筑的面板上通过筑码位置的不同、高低的不一致，使得弦的张力改变，从而使筑弦的音高产生变化。

综观长沙王室墓中所出的瑟、筝、筑，其共同点在于均有弦枘，均有弦码，所不同处是瑟因弦多而有4个弦枘，而筝、筑只有五弦，仅用一个弦枘，但这三种乐器的系弦方式是基本相同的。从目前出土的筑的实物来看，没有轸类，如何微调弦的张力，是否仅靠弦码的调谐还很难断定，但有一个事实是肯定的，即对瑟这种乐器的调弦，已经有学者做过探讨，认为是左右两组

弦各弦的音高是相对应的，中间一组弦所定音高自成音列，有相对的独立性。既然瑟的各弦会有不同的音高变化，那么，作为其系弦方式相同，均为有弦码的筑，其五条弦的音高也是各不相同的，何况无论是筑、筝，还是瑟，其弦码都是大小不一的，而且调整码子在弦下的位置，也会使弦的张力改变，这也是不争的事实。所以就筑说来，弦码在面板上的位置应是参差错落的。如果是在面板上将筑码一字横排，在这种系弦方式下，即便是码子有大小之别，各弦的音高也很难调准，如想调准，除非是有琴类微调的轸。而这恰恰是汉初之时瑟、五弦筝、五弦筑所不具备的。至于汉代所有的十二弦筝，以及其它类型的筑是否有琴微调弦系统的轸，尚不得而知，还有待于考古的新发现方可做出判断。

（参见图版 6：长沙王室墓 CII③1 筑柄剖面图；图版 4：长沙王室墓 CII③1 筑头部被弦勒压的痕迹；图版 5：长沙王室墓 CII③1 筑面板弦痕）

第五节 筑码安放位置与定弦的讨论

一、筑码安放位置

我们发现，CⅡ③1筑在靠近筑柄4.8厘米处的共鸣箱面板正中有两道与弦向垂直的硬痕，显然这硬痕非出土时所无意刻划，而是当时人有意为之。此痕的长度各为近0.7厘米，两痕间隔0.4厘米。据推断，这似应安放柱码的标记。何以此说？因为此筑的有效弦长为80.6厘米，这两道硬痕在有效弦长的41厘米处，接近二分之一。这个位置为中弦（第三弦）的位置，由此而将其余四条弦的柱码也依次排好，这样，击弦之棒就可以击在靠共鸣箱柱码的一边，按五声音阶定弦，5个散音各有其声。如此推断的合理性在于，现今瑟、筝类的柱码在弦下的位置也基本如此。

CⅡ③1筑，在共鸣箱面板的中部有5道清晰可见的弦痕，系长时间击打压实有关。未被弦击处的漆全部脱落，唯独这弦击之痕留了下来。我们看到，共鸣箱两头面板光滑无漆，亦无弦痕，的确有可能为长时间安放筑码所致。

二、筑之定弦

秦汉时代弦乐器的定弦问题，历来是一个难题。如果说琴、瑟的定弦尚有史料的一鳞半爪为依据，作为筑这种乐器，如讲其定弦，则是难上加难了。近年来，出土文物中有了与筑相关的明器、模型、图像之类，但却不见实物，因而关于其定弦问题，自然也还无从谈起。然而，西汉长沙王室墓3件实用器筑的出土，

使得筑这种乐器在其时如何演奏、如何定弦、在乐队中如何使用等问题不可回避地摆在了面前。下面，我们即来尝试着探讨五弦筑的定弦问题。

1. 琴与瑟的定弦问题

我们知道，琴与瑟为中原华夏民族所固有的弦乐器。周代，八音分类法中的"丝之属"即以此为代表。周秦时代，是金石之声辉煌的时代，我们的祖先创造出了三分损益和五度相生的乐律法则，创造出了"钟律"并将其付诸于编钟的"铿锵"乐音之中。这一点已在曾侯乙墓出土的泱泱 64 件编钟上得以明证。随着汉代音乐文化的转型，金石之声让位于丝竹之声时，清商乐的兴起，清商乐调的不断丰富与完善，使中国的音律体系也得到新的发展，并形成了定律调音的较完整的体系。史籍对琴与瑟定弦的记载，多自此时渐明。

对于琴瑟之定弦，人们已经有了比较明确的认识，即应以五声音阶定弦。这在《庄子·徐无鬼》[1]中已有记述。但较为明晰的，当为《后汉书·礼仪志》：

或鼓黄钟之瑟，轸间九尺，二十五弦，宫处于中，左右为商、徵、角、羽[2]。

这里已明确的是，瑟为五声音阶定弦。正如李纯一先生所论，"在先秦，已有多种音阶和调式，如《孟子·梁惠王·（下）》所述

[1] 参见王先谦注：《庄子集解》"徐无鬼第二十四"，中华书局 1954 年 12 月版，第 45 页。

[2]【宋】范晔撰：《后汉书》，中华书局 1965 年 5 月第 1 版，第 3125 页。

的‘征招’、‘角招’，《韩非子·十过》所载的‘清商’、‘清征’、‘清角’，即是例证”[1]到汉代，音阶调式又有所发展，所以《后汉书》所讲的这种调弦法，“只能是当时所用的一种，决不是唯一的调弦”。[2]

由此，我们可以这样认为，琴瑟以五声音阶定弦已无疑问，接下来则是如何确定调式主音位置的问题。不同的调式会有不同的主音位置，既然上述的调弦法只是当时所用的一种，那么，其宫位也有可能会在它处。《魏书·乐志》中曾载陈仲儒对乐调的释说，他强调：

依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主。五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣[3]。

2. 筑与清商调曲

对筑的定弦史籍并无记载，要想搞清楚筑的定弦，只有从筑在乐队中的使用情况以及它种弦乐器的定弦来综合考察。前面已经说过，琴瑟为华夏音乐文化的直接继承者，在它们身上完整地继承了中国乐律的传统。就笔者所见，以往学者们研究琴瑟定弦等问题，更多从其自身考察，而很少注意到乐器在组合使用中的情况。这里，我想从乐队组合使用上加以探讨。

秦汉之时，清商乐是为“华夏正声”，为中原音乐的主流。

---

[1][2]李纯一：《汉瑟和楚瑟调弦的探索》，载《考古》1974年第1期，第56－60页。

[3]【北齐】魏收撰：《魏书·乐志》，中华书局1974年6月版，第2835－2836页。

那么，筑在清商乐中是如何使用的呢？史籍记载，汉代，筑只在相和歌的平调乐队中使用。南朝王僧虔、张永在《乐府诗集》引中述说五种相和乐队的配置，即相和曲、平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲。筑在平调曲中，与笙、笛、瑟、琴、筝、琵琶一齐使用〔1〕。由于陈仲儒较为具体地谈到了“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主”，故“清商三调”成为后世音乐学家们探讨的重点之一，然而直到今天仍未取得一个较为统一的认识。何以至此，我的揣测是学者们更多从琴瑟自身来论，少从乐器组合来谈。如果将清商三调的定弦问题放在乐队组合中，可能会有助于问题的解决。五弦筑的出土，至少可能对“平调”的释解有所助益。

平调乐队中所用的这七种乐器，在汉代可以说是屡见不鲜的。长沙一带，除了没有琵琶出土外，其余乐器均有。这分别反映在马王堆三号墓和长沙王室墓出土的乐器中。我们知道，作为琵琶者，据史书记载有两种，一种是秦汉子，另一种则是从天竺传入。就后者说来，马王堆墓和长沙王室墓的年代尚无传入，作为前者，亦可能由于产生的时间相距太近了，尚未传到长沙国。但不管怎样，除琵琶之外，其余的乐器在长沙出土的西汉时期的墓葬中是已比较齐全了。长沙王室墓出土了瑟、筝、筑、排箫（明器）、编磬（明器）等乐器；马王堆三号墓则出土了琴、瑟、竽、笛、筑（明器）等。其中，琴、瑟、筝、筑、笛，是平调乐队所必备。特别是筑，为其它乐队组合所不见，因而，我们可以将长沙这两处墓葬中出土的乐器与“平调”乐队相联系。

就“平调乐队”所使用的七种乐器来看，由于其大小不一，长短不同，已经存在着乐队音响的高低清浊的平衡问题，所以其

〔1〕南朝王僧虔、张永：《乐府诗集》引。

中各种弦乐器定弦的宫音位置不一定均在一处。也就是说在确定了“平调以角为主”的定弦之时，由于乐器的不同，大小长短不尽一致，其主音的弦位也不会在一个地方。这一点，其实古人已有论述，陈旸《乐书》云：

古人之作乐，声应相保而为和，细大不踰而为平。故用大琴必以大瑟配之，用中琴必以小瑟配之，然后大者不陵，细者不抑而五声和矣〔1〕。

《晋书·乐志》载列和对荀勖问：

每和乐时，随歌者声之清浊，用笛有长短，假令声浊者用三尺二笛，因名曰此三尺二调也；声清者用二尺九笛，因名曰此二尺九调也。汉魏相传，施行皆然〔2〕。

由此看来，乐队中的乐器有大小长短之分，人的声音则有高低清浊之别，因而在律调组合上必然会出现不同。这一点，古人早已认识到了，并谓之为汉魏相袭的传统，这就为我们从组合上考察乐调找到了依据。

3. 筑之定弦

作为清商三调中平调是“林钟均”还是“黄钟均”，不是本文所要探讨的问题，何况史籍中对平调究竟是以角为主，还是以宫为主，以徵为主，亦是众说纷纭。我的看法是，所谓陈仲儒

---

〔1〕 陈旸：《乐书》，光绪丙子广州版。

〔2〕 转引自丁承运：《清、平、瑟调考辨》，载《音乐研究》1983年第4期，第80页。

“平调以角为主”者，是指汉魏相和歌的一种宫调形式，虽然依琴五调调音，同一种调高，在不同的乐器上，却应在不同的弦位。这里我们姑据丁承运先生的释说对五弦筑的定弦做一点尝试。

丁承运先生认为陈仲儒对清、平、瑟三调的解释“即是瑟调以一弦为宫，清调以二弦为宫，平调以三弦为宫”，并认为平调应是林钟均。“以三弦为林钟的‘平调’，可以相信是为平调的早期形式”〔1〕。如从其说，以三弦为林钟者，对筑的定弦可为：

太簇	姑洗	林钟	南吕	应钟
↓	↓	↓	↓	↓
徵	羽	宫	商	角

丁承运先生注意到《晋书·乐志》中所云合乐时乐器与歌者声之清浊的关系，据此认为“调高可依歌者声音的清浊而有二、三律左右的可变余地”，并称“清、平、瑟三调之调高，无论从理论或是实践上，都有二律左右的可变范围，而且每调所定的调高范围诸家也有一律左右的差别……平调可为林钟上下之二、三宫”〔2〕。我想，就这一点来说，应是可信的。李纯一先生曾在《汉瑟和楚瑟调弦的探索》一文中对河南信阳长台关一号、二号楚墓先后出土的各3具大、小瑟的调弦作过分析，他认为3具大瑟与3具小瑟的“长度比约为3：2。据此看来，若像小瑟那样调弦，则某些高音弦势必因张力过大而绷断；若降低过甚，则某些低音弦势难成声。因此，其调弦当以降低五度即按照黄钟均宫

〔1〕丁承运：《清、平、瑟三调考辨》，载《音乐研究》1983年第4期，第79页。

〔2〕丁承运：《清、平、瑟三调考辨》，载《音乐研究》1983年第4期，第81页。

调调弦为宜"〔1〕。他是讲大瑟为黄钟均徵调调弦，而小瑟为黄钟均宫调调弦。这里明显就有了在同均中不同的弦位。

就长沙王室墓出土的3件筑而言，其有效弦长分别为125厘米、99.2厘米、80.6厘米，明显长短不一，大小不同。弦最长与最短者长度比约为3：2，如果后者依丁说的三弦为林钟，那么对于前者亦存在着弦张力过大而绷断的问题。如采取丁说"平调可为林钟上下之二、三宫"，即采取低三律定弦就不难解决了。这好比西洋乐器提琴的定弦一样，小提琴与大提琴的定弦相差一个八度又五度，那么这张长大的筑，其定弦应该是依次向下延伸，即原先以三弦为林钟者，改为以四弦为林钟了。这便是：

应钟	太簇	姑洗	林钟	南吕
↓	↓	↓	↓	↓
角	徵	羽	宫	商

再有，与筑同出的4具瑟，其长度分别为135厘米，135.5厘米，140厘米，118厘米（缺大约6厘米一段）；筝的长度为83.5厘米，有效弦长为66.5厘米，显然亦有大小之分，如果在同一乐队中使用，定会遇到弦位不同的问题，这便是我们的又一证据了。

因此，我们说《魏书》宋本中"平调以宫为主"〔2〕，《通典》中"平调以角为主"〔3〕，《玉海》、《册府元龟·作乐》中的

〔1〕李纯一：《汉瑟和楚瑟调弦的探索》，载《考古》1974年第1期，第59页。

〔2〕参见【北齐】魏收撰：《魏书·乐志》，中华书局1974年6月版，第2846页原注24。

〔3〕【唐】杜佑：《通典·乐三》，中华书局1988年12月第1版，第3649页。

“平调以徵为主”都是有道理的。这里既反映出乐律在不同时代的变化，亦反映出因不同的乐器组合在不同乐器上的弦位变化。所以，后世之人切不可任意肯定其一而否定其它。其实，这并不一定是古人记载中的失误，而应看做是依乐器大小长短在组合中的变化所致。

接下来，我们再来看看由五弦筑反映出的五音变化情况。作为五弦筑的演奏形态，就马王堆和连云港的两处墓画来看，演奏者是用左手握持筑柄，右手持竹片类器物击轧筑弦演奏的。这就是说筑为一弦一音之器。五弦筑者，并非只能演奏这5个音，一定可以演奏其它音的，这可以用“柱后抑角、羽”〔1〕而取之。所谓“柱后抑角、羽”，是在柱码的后面按弦，使弦的张力增大而使音升高之举。作为筑，由于其柄是上棱下圆，便于握持，而且五条弦中有四条处于悬着状态，如若左手在握持筑柄时用手指抑压筑弦，在演奏时便会产生不同于散音的音高，这便是用的“柱后抑角羽”之法了。

据筑上五弦，因第三级处于筑柄棱上，最为稳定。一、五弦完全悬空且距筑柄较远，如果擦紧筑弦是最具升高全音之可能的，而二、四弦距筑柄相对近些，在擦紧筑弦时其张力比一、五弦相对要小些，是否可以理解为如升高半音最为合理，如是，则以三弦为林钟者会有如下变化：

五弦之散声：	徵	羽	宫	商	角
	↓	↓	↓	↓	↓
擦紧筑弦可得：	羽	闰	宫	清商	变徵

如以四弦为林钟则是：

〔1〕【元】脱脱撰：《宋史·乐志》，1985年6月新1版，第3343页。

五弦之散声：	角	徵	羽	宫	商
	↓	↓	↓	↓	↓
擽紧筑弦可得：	变徵	流徵	羽	应	角

应当看到，作为筑的演奏，在拢压筑弦时这一、五弦是首当其冲、最为便利的。如按以上两种定弦法，则“变徵之音”可得以最方便的采取，至于流徵、应声、闰、清商等变音，按以上推断亦可取出，这便丰富了筑的演奏。我们知道，高渐离在击筑时曾奏“变徵之声”，使得“士皆垂泪涕泣……复为慷慨羽声，士皆嗔目，发尽上指冠”〔1〕。这变徵之声当为筑所特善之变音。如按我们以上的推测，在擽紧筑弦而击奏的情况下，这两种定弦均可在外弦上将变徵之音演奏出来。变徵之音是中国“正声音阶”的特色音级。值得注意的是，就各调使用的乐器来看，只有平调中用筑，据丁承运先生考证，周房中乐之遗声的《神人畅》、《岐山操》，大量使用变徵而无清角，属“平调”乐曲，这亦可从筑的演奏中体现出来。若我们以上的推断不误，则五弦筑的出土，对汉代清商乐调的探讨是大有助益的。

〔1〕《史记·刺客列传》中华书局1959年版，第2534页。

第六节　筑为一弦一音之器说

筑，是为一弦一音，还是一弦多音，也是存有争议的问题。总的来讲，学术界多数人认为筑应是有柱码的一弦一音之器。至于五弦筑能够在五声音阶之外演奏出“变音”，则属特殊的演奏技法。当然，也有不同的见解，如牛龙菲先生则认为筑是一种无柱码的一弦多音之器，而且复弦基音相同。

筝之五弦，是多弦异音，五弦以应五声；筑之五弦，是复弦同音，五弦并同一律〔1〕。

就前面我们所论，从出土实物看来，这五弦筑如无柱码，平平的面板，低低的岳山，窄窄的弦距，长长的筑弦，要击奏显然不合理。如果为了增大音量而使复弦基音相同，则必定要在一弦多音的情况下方能为之。然而，就这五弦筑的演奏形态来看，复弦基音相同导致一弦多音的最大障碍就在于此种筑必须“持之”、“握之”、“扼之”，所持部位是其“项颈”。这“大头细颈”之器，因持筑之手不被“解放”，所以不会像西方的提琴系列乐器那样，可以自由地在弦上来回滑动，按弦取音。长沙王室墓中最长的一件筑的有效弦长达125厘米，这个弦长甚至超过了大提琴，其每个音之间的距离是相当大的。在手要将筑颈项持起，被占用的情况下，显然不可能自由地来回滑动。而且，就筑的演奏图像来

〔1〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年2月第1版第280页。

看，在筑身与地面的夹角不大，手持筑柄演奏的情况下，手如移动，则筑身就会随之在地面上前后移动。这一点，与大提琴在演奏时有支撑物，并斜靠于演奏者的身体，与地面呈 60 度以上的角，更具稳定性，而手又处于自由的状态是不同的。所以，筑应该是有柱码的各弦音高不同的一弦一音之器。我们还可以从后世由筑嬗变出的轧筝上得以证实，现在民间的轧筝类弓弦乐器，无一不是有柱码的一弦一音之器。无论是平顶山，西安，邯郸，河津，莆田，桂西山区的东、巴、凤地区，青州、朝鲜等地的轧筝类乐器均如此。

那么，对其它筑形又是怎样呢？我们说，最有可能成为一弦多音之器的当属绍兴筑，此类筑形与其它两类不同之处是，演奏者一只手执棍棒类器物在击奏，另一只手是解放的，即可以按弦。但是，就筑有码子这一点来看，就显示出与琴的最大不同，这一点应与筝、瑟类一致。中国的筝与瑟，历来都是一弦一音之器，参差的码子排列在面板之上，演奏者弹弦在码子的一边，按弦在码子的另一边。这样，一般应为一弦一音之器，除非在按弦一方改变弦的张力，才有可能出现其它的音高。然而，这多是作为特殊的演奏技法来处理的。如大家所知，要想一弦多音，除非像现在的小提琴和胡琴类弓弦乐器那样，击擦琴弦、按弦取音都在码子的一边进行。但就筑族乐器来看，却无一是如此的。也就是说，所有的民间轧筝类乐器都没有轧弦与按弦取音在码子一边的情况。

我们说，筑是各弦音高不同、一弦一音的，但并非说不可能奏出散音以外的“变音”，何以此说，这就要看看五弦筑的形制。

这三件实物筑的形制基本相同，只是长度不一致。其筑柄为上棱下圆的细长棍棒状，纵剖面为○，中棱的夹角为 100 度，项部圆滑，适合握持。筑尾宽于筑柄。5 条弦中第三弦的位置恰好

在筑柄的棱上，而两边的四条弦均处于悬空状态。可以说五弦筑没有指板，不似小提琴等乐器弦在指板之上。这样，五条弦除第三弦在棱上外，一、五弦完全悬空，二、四弦离筑颈稍近，也处于半悬空状态。参照马王堆一号墓与连云港西汉墓的击筑图像可知，持筑柄之手在需要时，可以担负起拢压筑弦的职责。当手只持筑柄而不拢压筑弦时，所奏出的音响则为散弦之音，如若持柄之手将筑弦向内侧拢压，则使弦的张力增大，其音也会相对增高。二、四弦虽然张力也增大，但显然不及一、五弦的张力，其音增高的幅度相对也小些。在张力增大的情况下击弦，就会产生出不同于散音的变化，这便丰富了最初的散音五声而出现新的音级。如果前面所讲筑的柱码安放位置不误，那么，这便是史籍中所讲的“柱后抑角、羽”了。《宋史·乐志》在讲瑟的演奏时写道：

凡瑟弦，具五声，五声为均。凡五均，则二变。则柱后抑角、羽而取之。

高渐离击筑，奏出“变徵之声”，使得“士皆垂泪涕泣”，说明筑在演奏时是可以奏出五声之外的变音的。但这种变音是“柱后抑角羽”而取，是一种特殊的奏法，并非如琴和胡琴类弓弦乐器那样，每条弦都可演奏数音的。“柱后抑角羽”之举，只有如筝、瑟安柱码的乐器方可为之，这是特殊技巧的运用，与筝、瑟之演奏有异曲同工之妙，有别之处则是“击之不鼓”。所以说，筑非复弦基音相同的一弦多音之器，还应该是各弦音高不同的一弦一音之器。

对筑究竟是一弦一音，还是一弦多音的问题，1993年湖南长沙王后墓中出土的筑的实物是有码子的，从这一点来看，牛龙

非君所论的没有码子的五弦筑之说已不攻自破。自然，由五弦筑产生五弦琴及五弦筝之说也就子虚乌有了，这里不再多废笔墨。关于筑为一弦多音之器说，就牛君所涉及到的五弦筑一类已没有什么意义。

在对出土实物进行考证分析之后，我们认为牛龙菲先生的“‘五弦筝’，五弦之琴是由‘击筑’演化而来”，“‘五弦筝’和击筑一样，并无品、柱装置”的论说，就显得有些凭空猜想，不尽符合实际了。五弦筑与五弦筝都应该是有柱码的乐器。

第七节 对“筑统系”说的讨论

要解释筑、筝、琴的形制和演奏形态，就目前考古出土物和史料的对应情况看，一个很重要的问题就是要考虑这些乐器在发展过程中的地域性。就琴说来，史籍上所载为七弦的最早是在汉代，最终成为定制是在唐代，那么，史籍无载的战国之时就有的、而且形制也不尽相同的七弦琴是否就不为琴呢？显然不应有这样的认识。就筑筝来讲，既然越地比楚地进化早，亦可称为是另一统系，那么，我们说笼统地讲筑为琴、筝的祖先就有些不合适，应考虑各地域发展的不平衡性，以及著书立说之人在其时其地所见的乐器形制。在无定制、没有统一之前，便将某一“统系”(?)概括为全部的发展过程，便难免有以偏概全之嫌。就目前所见资料来看，越地的筑、筝当是最早的，而中原之地的筑、筝即便有这种五弦的阶段，也说明其传播的渠道最初非一条，筑与筝似有多渠道、多地域北渐的过程，这也难怪同是汉代的典籍对筑与筝的形制、弦数、演奏形态的记载显现出如此大的差异了。由此也给诸多的音乐史学家在辨识上造成困惑。概而言之，这是由于筑、筝在传播过程中的多渠道、多地域，以及进化的程度不一致使然。如果我们以上的论述不误，那么，对解开关于筑的形制众说纷纭的疑惑便大有助益。

我们之所以认为筝、筑同源，一个重要的原因就在于这两者都是有柱码的乐器，此种有柱码的乐器自古以来均为一弦一音之器。所以黄翔鹏先生在讲到高渐离击筑之时认为：

这样的手持之筑，当然可以奏出类似后世轧筝的却是改

“轧”为“击”的音乐效果，……它是使用柱码的乐器，应用筝翼的“柱后抑羽角”的手法，还是有可能像记载中的高渐离那样，用五弦筑奏出“变徵之声”的[1]。

这也就是说五弦筑仍为一弦一音之器，这与牛君所论的五弦筑为“一弦多音，复弦基音相同”有着本质的区别。我以为黄先生所论是正确的。筑与琴之最大的不同有两点，筑为击弦并有柱码，同为五弦，却有质的区别。从由筑嬗变而成的轧筝上可以清楚地看到这一点。当今所遗存的武安、平顶山轧筝，广西瓦琴，莆田文枕琴，青州筑琴，河津拂琴都是如此。它们虽说改击为轧，嬗变为拉弦乐器，但都没有摆脱一弦一音的局限，以至于在当今社会中已感到生存危机。至于对轧筝类乐器进行改革，将其从一弦一音的态势中解脱出来，则是20世纪80年代以来的事情了。福建莆田的黄福安等人将轧筝能活动且排列参差的柱码改为通码，如小提琴的码子一般，如此，无论按弦取音和轧弦都在柱码一边，一弦多音，这不能不说是受到小提琴和胡琴等弓弦乐器的影响所致，非为传统轧筝的演奏形态。

如此说来，我们对牛君所言“琴之统系的五弦筝”说便甚感疑惑。牛君仅凭筝、筑、琴都曾有过一个五弦阶段，便提出一个“琴之统系的五弦筝”之说，并认为这琴还是由击筑而来，又因为曾侯乙五弦无品柱装置，便说五弦筑是为“一弦多音乃至复弦多音[2]，由于曾侯乙五弦弦距过狭不便击奏，且无品柱，亦无

---

〔1〕黄翔鹏：《均钟考—曾侯乙墓五弦器研究》(上)，载《黄钟》1989年第1期，第46页。

〔2〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年2月第1版第281页。

同类竹片之类器物，加之共鸣箱狭小，其柄部平直，是为共鸣箱面板的延伸等等，这些与长沙王室墓出土的筑有着较大的不同，所以不是筑。我们同意黄翔鹏先生的均钟律准说。这里的问题在于五弦筑是否一弦多音。倘若此时有这种一弦多音的五弦筑，我们不禁要问，这种筑其使命仅仅是派生出了无品柱的琴和有品柱的筝？既然有这种复弦同音，一弦多音的筑，在先秦乃至先商之时就有如此先进的击弦乐器，为何后世不见踪影？何以等到本世纪 80 年代以后才会在其后代轧筝身上经改革才脱离一弦一音之态？至于由筝而产生了五弦之琴〔1〕，更是不敢苟同。古之瞽者度律均钟，抚琴鼓弦，多是以耳齐声，待宫廷中无盲瞽乐师之时，才有徽分之说，琴之一弦多音系统明矣。显然不会从一弦一音有柱码之器中派生出来。再有，作为牛君也表示首肯的这种五弦之筑，其"持之"者，如我们前面所论，目前所见之汉代图形，均为一头着地，一头握持在演奏者的手中，这五弦之筑的头部仅为一个弦枘，其弦的有效使用范围应在筑身一段，如此这般，在一手被占住的情况下，另一手执竹尺等器物击之，两手均无空闲，又何以能一弦多音的演奏？若说在筑头一端抑角、羽尚有可能，一弦多音断不能为。有趣的是，牛君《古乐发隐》一书中所刊河南唐河汉画像砖上的"击筑演奏图"，其演奏形态亦为筑身一头着地，其演奏形态与马王堆、连云港西汉墓筑如出一辙，均为楚——越筑之统系。我们不仅要问，此种演奏形态，如何一弦多音的演奏呢？又如何会复弦基音相同呢？如果复弦基音相同，那岂不是五弦之筑只能演奏一个音吗？哪里会有这样的道

---

〔1〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》第 281 页："由'击筑'演化而来的五弦之琴，原先也曾以'筝'名之"，敦煌文艺出版社 1991 年版。

理。既然牛君认定有此一弦多音之统系的筑，那么对这一统系之筑的演奏形态与其解释相矛盾之处避而不谈是很难使人信服的。

牛君之所以认为就如同道生一、一生二、二生三、三生万物一般，由筑派生出五弦之琴，五弦之筝，还有一个重要的依据，就是康殷先生在《文字源流浅说》中对“[illegible]”字的诠释。

“‘[illegible]’象手执[illegible]于敲击或徒手拨乐器弦以奏乐器状，加[illegible]为声，……由字型和[illegible]墙声分析，殆即琴的本字或表现弹奏琴的专文”。牛君引申为“[illegible]字之[illegible]象琴；八象人肩，正是担在肩上演奏之象”〔1〕。

并引证《礼记·仪礼》中“左何瑟”之说，认为这是中国古代弦琴“左何”的传统。就此点说来，[illegible]为何解，尚很难说清，即便此说成立，那么“[illegible]”实为手之像，很难看出执器物的意思，敲击之状不明显，很难说其为“筑”字。能与筑接近的，还应属“[illegible]”字，这在前面已有论述。但即便如此，《诗经》时代在秦与黄河流域的广大地区既无筑又无筝，所以也很难说明问题，只有存疑。至于“左何”，牛君仅就《礼记·仪礼》中有“左何瑟”一说，便认定这是中国古代乐人代代接受之传统，似乎过于牵强。毕竟，牛君所论“琴之统系”的五弦筑，就目前出土文物所见，无论是先秦还是汉代，无一是“左何”于肩的。古文献中，作为击弦乐器的筑为中原人士所识实为战国以下之事，而作为琴这一弹弦乐器，却更多在西周乃至更早就盛行中原。作为其起源，先人常将其附会于伏羲、神农；就筑说来，却是“不知谁所

---

〔1〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年版第284页。

造也"〔1〕。何以致此？我们的看法是，作为筑、筝这以竹为初制的乐器，非产生于中原地带，所以其初始阶段不为中原人所识，以至流传到中原之时，竟不知为谁所造。我们不能因史书所载筑与琴都有"五弦之乐"的时期，便臆断为五弦之琴由五弦之筑而来，筑与琴之最大不同就在于一为击，一为弹；筑有柱码而琴无柱码；筑为一弦一音之器而琴为一弦多音之器。这分明从起始阶段就不是一个统系的东西。加之前面牛君所证为"琴之统系"的筑演奏图形，无一是"左何"于肩的，一手持之，一手击之，又何以能说筑为一弦多音之器，复弦同音之器呢？甲骨文中就有"筑"的说法，尚还只能作为一种推论，况且在其后的西周、春秋时代接近千年的时间均不见流行于中原，在其时如此不为中原人赏识之物又何以能派生出中原之地的五弦琴与筝呢？牛君的论说很难使人信服。

再有一点，讲"今日之'筝'，不过是瑟的变体"也欠妥当。牛君所据《风俗通义》中"今并、凉二州，筝形如瑟，不知谁改制也"，以及所引颜师古注《急救篇》"筝亦瑟类也，本十二弦，今则十三"，就以为"筝形本如瑟，'并、凉二州'之筝不过保留了筝之初始的形制，而并非有人改制"。并说"'制如瑟同而弦少'的筝起初正是发生于游牧民族有着更为密切接触的秦地，因之被称为'秦筝'，'秦筝'发生与风靡，正是游牧民族之'马上乐'的'便携'原则，在中原一带的曲折反映"〔2〕。牛君在这里似乎是说，"制如瑟同而弦少"之筝"发生"在秦地，即此类

〔1〕【梁】沈约撰：《宋书·乐志》，中华书局1974年10月第1版，第556页。

〔2〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年版第283页。

筝之起源地就在秦，这很难被接受。在“琴瑟友之”的年代，秦与中原并无筝的记载，是否其后才“在瑟的基础上改进形成的，取其制作材料与其声旁而名为‘筝’的”呢?〔1〕如此说来，秦地之筝晚出了。正如我在前面所论，新近出土的绍兴、贵溪两处筝形，无疑比秦地要早，其形亦可归入牛君所说的“瑟之统系”之中，但却与秦地相距甚远。我们所见的战国瑟，是为板面微平，既宽且大的定型之物，就绍兴和贵溪筝而论，年代并不比出土的楚、齐之瑟晚，甚至还要早，又如何说“今日之‘筝’，不过是瑟的变体呢”?就笔者所见资料，东越地很少有瑟出土，这即是说春秋之时的东越之地，以瑟作为筝、筑改造之参照系的可能性较小。应劭所讲并、凉二州改筝如瑟形是在汉代，这的确应理解为筝在流传过程中在此地参照了瑟而改制。至于筝的弦数，这里改制后为12弦，我们亦不能以此作为秦筝是筝初始地的依据。蒋廷瑜先生介绍秦末汉初的贵县罗泊湾墓中有“十二弦乐器一件”，这件乐器已残破，仅存部分腔体。同出木制不同的岳山四件，他讲“从弦孔部分和岳山来看，又与已知的瑟不同”〔2〕，既不同于已知的瑟，则有似筝之可能。作为西瓯、骆越之地的贵县，与秦地的并、凉二州相距更为遥远，所以讲筝为秦地所初始，论据很是不足。而且，说秦为筝的源出地，其“发生与风靡，正是游牧民族之‘马上乐’的‘便携’原则，在中原一带的曲折反映”，也不尽合理，如果说游牧民族因“便携”才将瑟变体为筝，那么同是汉代，乌孙公主，王昭君和番之时裁筝、筑、

〔1〕牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社1991年2月第1版。

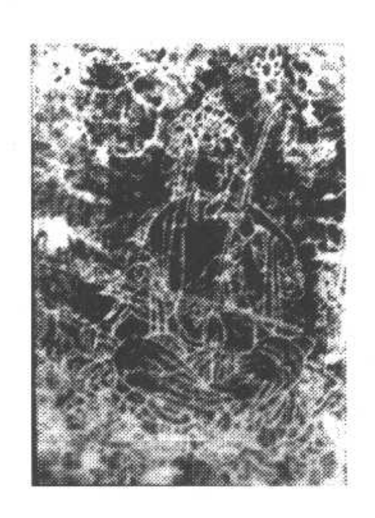
〔2〕蒋廷瑜：《广西贵县罗泊湾出土的乐器》，载《中国音乐》1985年第3期，第45－46页。

箜篌等乐器所制的“浑不似”的“批把”，才更能显示出“便携、小型、简易、轻便”之原则，形如瑟之秦筝无论如何也算不上“这个运动的先锋”，更何况还有比秦筝要早的、却与其形制大体相同的筝的存在。

历史上多有这种现象，即某一种乐器会在相同时段之内异地同时起源，即非一源，而是多源。那么，筝、筑在中国会不会如此呢？就目前的出土文物、文献资料，筝、筑在历史上出现的时间，在民间的孑遗，以及文化地理、气候条件等多方面的综合考察，这两种乐器虽不能排除在北方起源的可能性，但就现有的资料还很难与北方相联系。何况我们所说的南方概念是很宽泛的，巴、蜀、楚、越、濮都在南方。而作为百越民族地区本身就是一个大的文化概念，涵盖了吴越、闽越、南越、西瓯、骆越、夜郎、杨越、滇越等广大地区。也就是说，筑与筝在南方广大地区都有起源之可能性，本身就是多源的。只不过演进的过程有快慢，传播的渠道、地域各自不同罢了。就目前所见材料，想证明秦地筝之起源十分困难，还有待将来出土文物等多方面的新验证。

中编

轧筝与胡琴的并置阶段





第四章　筑族乐器说

第一节　轧筝的确立

从古文献和出土文物的情况来看，筑，这种最早的击弦乐器，经历了上千年，完成了从击弦向轧弦的过渡、嬗变，从唐代始，以轧筝之名称之，从一种朦胧的状态中走了出来，以公开的身份确认了弓弦乐器的地位。因此我们说，这从东周至隋代，应为中国弓弦乐器孕育发展期，而唐代则是中国弓弦乐器确立和成熟的时期。涅槃过后，标志着中国乐器发展到了一个新的阶段。而仅以击弦形式存在的原生态，则仍然步履蹒跚地前行，终于在宋代因完成了使命而告别了历史舞台。其实，古人早已看到了这轧筝与筑的嫡传关系。明代莆田人姚旅所撰的《露书》中，对以轧筝别称的箏与筑的关系作了明确的交待：

箏形似筝，筝十四弦，箏九弦。筝长今尺五尺，箏三尺五寸，以文梓为之。俗云："筑也"。但筑旧云："以竹击之"。今用

桃枝擦松香，以右手锯之稍似击形耳〔1〕。

联系到在山东青州的民间艺人们直到20世纪仍然称轧筝为“筑琴”，这轧筝与筑的承继关系是清楚而明了的。中国的弓弦乐器应该是以筑为始祖，从而形成了中国弓弦乐器的大家族。如果将受到轧筝影响的胡琴类弓弦乐器暂时搁置于一边，这由筑而嬗变出的轧筝种种，我们可以将其称之为筑族乐器。

筑，在战国至秦汉时期进入了它的兴盛期。这一点，可以从典籍以及流播的地域上得到反映。然而，在这个长时段中，筑却很少被宫廷乐队采用。在此期间，筑的型制不断变化，以致于在唐宋之时，越——楚之筑形则不见踪影，筑的形状更接近于筝，这大概就是此时为何将筑的后裔称为轧筝的原因了。这一点，可以从陈旸《乐书》中得以明证，从击到轧，演奏技法也在发展。轧筝的确立，成为中国弓弦乐器家族的最初走向前台者。仅以击奏的形式而存在的筑的一类，及至隋唐之时已日渐式微，但是隋文帝认为它属于“华夏正声”，将其纳入清乐中，与钟、磬、柷、敔、埙、鼓、錞于、铙、铎、琴、瑟、筝、卧箜篌、秦琵琶、笙、篪、箫、笛等共同用于郊庙仪礼之乐〔2〕。唐代，在坐、立部伎中，筑仅见于为皇帝歌功颂德的《景云河清歌》的“燕乐”中。据《乐府杂录》载，筑归在“雅乐部”中，“乐即有箫、竽、

---

〔1〕姚旅：《露书》卷八“风篇中”，转引自刘春曙、王耀华编著：《福建民间音乐简论》，上海文艺出版社1986年6月第1版，第579页。

〔2〕〖唐〗魏徵等撰：《隋书·音乐志》，中华书局197年版第343、356页。

埙、篪、篇、跋膝、琴、瑟、筑"〔1〕。不过这种击奏的筑，其表现力毕竟相形见绌，至于在宋大观四年后从宫廷雅乐中"罢筝、筑、阮"〔2〕，导致这击弦之筑从此告别了历史舞台，一是由于击弦之筑乐器自身的局限，二则因为人们的音乐观念日渐变化，崇尚"贵人声"的观念。

《礼》"登歌下管"，贵人声也，故《仪礼》瑟与歌工皆席于西阶上〔3〕。

乐本效人，非人效乐〔4〕。

歌者，乐之声也。故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上〔5〕。

一是嫌乐器太多而喧宾夺主，更重要的是这丝之属的声音在此时是断续的，而击弦之筑更是无从达到似人声的效果，故而有将堂中钟、磬与筝、筑、阮等乐器"悉废"的奏议，也就在所难免了。

击轧并用的筑在唐代以轧筝的新面目出现之后，便引起了人

〔1〕段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年第1版第41页。

〔2〕〖元〗脱脱等撰：《宋史·乐志》，中华书局1985年6月新1版，第3010页。

〔3〕〖元〗脱脱等撰：《宋史·乐志》，中华书局1985年6月新1版，第2977页。

〔4〕〖元〗脱脱等撰：《宋史·乐志》，中华书局1985年6月新1版，第2982页。

〔5〕段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年第1版第46页。

们的重视。《通典》，以及《旧唐书》、《新唐书》等多种典籍有载，而且，诗人们也以此为题吟诵唱和。从皎然和杜牧的诗中我们可以推知，唐代，轧筝在长安，在蜀楚旧地以及安徽、浙江一带已经流行。《新唐书·南蛮传》载，公元800年南诏王进献的"南诏奉圣乐"中也有轧筝。综而考之，从西北到中原腹地，再到大西南，足见轧筝当时已流传甚广。

第二节　轧筝称谓在不同时期的变化与应用

在宋代的典籍中，出现了两种对轧筝这种乐器不同的称谓。一为轧筝，一为𥱧。两种称谓是否指一种乐器呢？宋代曾三异《同话录》一段记载最为清楚。

世俗有乐器，小而用七弦，名“轧筝”，今乃谓之𥱧，𥱧筝以一，名为二物〔1〕。

这种同器异名的现象，在历史上屡见不鲜，不能不说是受到地域方言的影响，各地的称谓不同。我们看到，凡载轧筝的，都不见𥱧之名，反之亦然。可见是名称的差异。《乐书》中称轧筝，而𥱧则见于《事林广记》、《武林旧事》、《都城纪胜》、《古今合璧事类备要》等书。宋代，这轧筝或𥱧在民间的勾栏瓦舍以及宫廷中均有所用。

陈旸《乐书》卷一四六：“唐有轧筝，以竹片润其端而轧之，因取名焉。”

《武林旧事》卷四：“小乐器：嵇琴曹友闻，箫管孙福，𥱧刘运成、拍侯谅”。“舞旋嵇琴魏国忠、琵琶豪士英并兼舞三台”。“杂剧：……嵇琴：曹友闻、杨春和；……𥱧刘运成”〔2〕。

〔1〕转引自刘东升、胡传藩、胡彦久编著：《中国乐器图志》，轻工业出版社 1987 年 12 月第 1 版第 275 页。

〔2〕〔宋〕周密撰：《武林旧事》卷四，光绪三年中春正修堂丁氏梓，第 16、23、24 - 25、26 页。

《都城纪胜》云："细乐比之教坊大乐则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也。每以箫管笙篆嵇琴方响之类合动。小乐器只一二人合动也。如双韵合阮咸、嵇琴合葫芦琴单拨十四弦，吹赚动鼓板。渤海乐一拍子至于拍番鼓子敲水盏锣板和鼓儿皆是也"〔1〕。《古今合璧事类备要》载：篆形如瑟，两头俱方，七弦七柱，以竹润其端而轧之〔2〕。无论是从形制还是演奏方式上均可以认为就是轧筝。

元代，篆得到了较多的运用和发展。《元史·礼乐志》中有对此种乐器在宫廷中使用的多处记载，而且数量也多。"篆，制如筝而七弦，有柱，用竹轧之"；"云和乐一部：……前行内琵琶二十，次筝十六，次箜篌十六，次篆十六"；"安和乐一部：……次篆二，分左右"〔3〕。

从《明史·乐志》可见篆在宫廷中运用相当广泛，不论是在丹陛大乐、朝贺中宫、朔望朝参、文武二舞，还是在迎膳乐曲、四夷乐舞中都可见其踪影，多者一次演出可有十篆同奏。"命妇朝贺中宫，设女乐……篆十"〔4〕。篆或轧筝在现存的明代绘画和出土文物中也多有反映（如《宪宗行乐图卷》〔5〕、《佛母大孔

---

〔1〕〖南宋〗灌圃耐得翁《都城纪胜》：文渊阁《四库全书》本590－8。

〔2〕〖宋〗谢维新撰：《古今合璧事类备要》卷五十六，《四库全书》本。

〔3〕《元史·礼乐志》，中华书局1976年版，第1773、1683－1684页。

〔4〕《明史·乐志》，中华书局1974年4月版，第1506页。

〔5〕《宪宗行乐图卷》，见《中国音乐文物大系·北京卷》，大象出版社，1997年郑州第1版。

雀明王经》〔1〕)，以及江西明益庄王墓出土的轧筝俑〔2〕。然而，就这些图形而论，这轧筝与篆，也有大小之分，形制也不尽相同。比如《乐书》中的轧筝图形就与上述几处图形明显有异。而上述几处图形中，明益庄王墓出土的轧筝俑所轧之筝明显较小，而其它二处图形则较长大，这还是地域、年代不同的缘故。它们的共同之处在于凡是在演奏的图形中均为竖抱，且将乐器离开地面，多是走奏。这种演奏形态与秦汉之时北方之筑的演奏更为相似，由此可以看出，当年的筑由南向北传播，在中原之地发展之后，又在历史长河中折射四域的情况。

清代，篆的名称不见了，又恢复了轧筝的称谓。《清史稿》载，"轧筝，似筝而小，刳桐为质，十弦，前后有梁，梁内弦长一尺六寸一分八厘，各设柱，以木轧之"〔3〕。这里，与篆不同的是在弦数上，以及弓之材料，但仍是棒擦，《皇朝礼器图式》、《大清会典》、《清朝续文献通考》等亦有近似的记载。何以恢复轧筝的名称，原因当然是很复杂的，我想其中之一大概与尚古有关。清人以考据精细著称，凡事总要寻到古根。当他们寻到这最早明确为弓弦乐器的记载是唐代的轧筝，篆与其一脉相承时，便毫不犹豫地又以最初之称谓称之。正如《皇朝礼器图式》所云："谨按《唐书·音乐志》，轧筝以片竹润其端而轧之"〔4〕。然而，

〔1〕参见中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，第169页图V-85：《佛母大孔雀明王经》，人民音乐出版社1988年11月第1版。

〔2〕参见中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年11月第1版第125页。

〔3〕赵尔巽等撰：《清史稿》，中华书局1977年8月第1版，第3001页。

〔4〕《皇朝礼器图式》卷九·乐器，乾隆二十四年(1760)刊行。

他们还是有所“变化”的，这就是将竹片改用了“木杆”。这是面对现实非人云亦云的记载。还有一个有趣的例证，这就是在宋代被逐出宫廷，久已匿迹的筑的名称此时又现。《清朝续文献通考》载：

筑，十三弦，形如衣襟，弧面中高一寸九分，头阔四寸六分，尾阔二寸一分五厘，通长二尺六寸四分，头至襟间长九寸五分，襟至尾间长一尺六寸九分，外弦长二尺二寸五分，里弦长六寸二分五厘。左手握其项，置尾肩上，右手执竹尺，抹松香脂轧之〔1〕。

从这一段记载来看，这筑保持了北方之筑的基本型制和持筑的方式，所不同的则是筑体尾至中部其形呈现衣襟形的变化，弦也长短不一，演奏形态也不是最初的仅为击了，而改用“竹尺抹松香脂轧之”。这既有尚古之心，又糅进时人的意识，认识到了这种乐器的发展趋势是由击向轧，或称击轧并用发展的，这不能不说是一个非常有趣的现象。无怪乎郭沫若先生对有这样的记载不理解了。郭老见到这段史料大为疑惑，认为筑是一种击弦乐器，而这里则称之为轧，“所讲的轧，靠不住”〔2〕。我们说，这击与轧是可以转化的，有如小提琴与二胡的跳弓，就是又击又轧的演奏技法。清人有如此做法，自在情理之中。更何况这轧筝本来就是筑的后代，正是筑在完成了这种嬗变，产生了轧筝后，其

〔1〕刘锦藻撰：《清朝续文献通考》卷一百九十四·乐七，商务印书馆1936年版，第9410页。

〔2〕郭沫若：《高渐离》附录：《关于筑》，载《沫若文集》第四卷，人民文学出版社，1957年版，第116页。

仅以击弦的演奏形态的本体，方随其名称一道退出历史舞台的。这里只不过是清人让其名符其实，露一下其历史应有的面目罢了。

第三节 轧筝在几处出土和地面文物中的反映

近年来，考古界为我们提供了多处有关轧筝的图像与乐俑等资料，丰富了我们对这种乐器流布区域的认识。我在这里将这些集结如下。

1. 云南丽江。在距丽江大研古镇不远的白沙村，存有元代的“白沙细乐”壁画，其中即有轧筝的图像。按《元史》的记载，这时的轧筝应该称之为筝。从以上两地的轧筝乐俑与图像看，既有自唐代的南诏国时遗存下来的可能，亦可能是元军带入。毕竟从《元史》中可见这种乐器在当时的雅乐与宴乐之中均有使用的。

2. 以180万年前的西侯度文化和气势恢宏的永乐宫著称的山西省芮城县，其博物馆藏八屏通景堆锦《郭子仪诞辰祝拜图》[1]，全图高203厘米，宽424厘米，内容系传统喜庆题材，表现唐中叶名将汾阳王郭子仪（697-781）生辰，其子婿僚属为其祝贺场景。全图结构宏伟严谨，人物造型准确生动，敷色艳雅。此图对研究我国古代工艺美术史，礼乐典章制度及社会习俗等均有重大价值。它原为芮城县中谣村赵家祠堂藏品，“文革”前由其族人捐献入馆。经原故宫博物院杨伯达院长鉴定，此图当为明代工艺品，为国内外仅有的珍稀文物。

图中有乐队一支，所奏乐器为拍板、横笛、韵锣、扁鼓、笙、箫、轧筝，为一支小型的宴乐乐队。所用乐器基本为中原传

---

〔1〕《郭子仪诞辰祝拜图》，参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，1999年。

统乐器。图中所绘轧筝，上有9弦，因年代已久，用锦线制成的弦有的已经断开，断头处弦垂落。非常清楚。从轧筝与人体的比例来看，应是比较长大的。演奏轧筝的女乐，将轧筝斜扛在肩头，左手托持其底端，右手执一细棒正在演奏。值得一提的是，汾阳王所处的年代与诗僧皎然同，亦为唐朝皇帝赐予南诏国乐队的时间一致，《南诏奉圣乐》中加入轧筝的表演在公元800年左右，这无疑为轧筝在此时的定型与流行又提供了佐证。令人惊叹的是，经鉴定这幅堆锦为明代所作，然而，所反映的历史事实却是如此的准确！唐肃宗朝，郭子仪因战功封为汾阳郡王，并以副元帅之职，长期驻守河东（今山西永济）。芮城与永济地理相接，是当年郭汾阳征战的中心地带。这幅堆锦历尽沧桑，能在民间保存的如此完好，确属不可多得，为我们了解轧筝在当时的流布提供了新资料，同时也对轧筝在这一地区的存在提供了历史的依据。

3.1990年6月下旬，山西省大同市博物馆在大同铁路东站，抢救性清理了金代正隆六年（1161）徐龟壁画墓一座。据墓志记载，徐龟为天德人，兵祸之后隐居云中，享年68岁。从墓中彩绘的壁画内容以及随葬的20余件陶瓷等器物来看，说明其生前的豪华与富贵。此墓的四周均有彩绘壁画，西壁为“九侍女图”，其中四人为女乐，所奏乐器有横笛、筚篥、拍板、轧筝，前三种乐器的演奏者均为站立，唯轧筝的演奏者坐在这几位演奏者的前面，位置很是突出。轧筝的形象是山西省目前所见最早的，此位女乐将轧筝置于一小桌上，其左手握持一根细长棒，正在轧弦，右手则在按弦。弦下的柱码绘得很清楚，可见者有7枚。由于绘画的角度，是否只有7弦，不能确定。从轧筝与人体的比例来

看，此物显得比较短小〔1〕。大同，自北魏至辽金时期，多为北方“胡”民族所据，轧筝在金墓壁画中发现尚属首次。由此说明随着文化的交流，这种乐器也在此地得到了应用与发展。从乐器的组合来看，是为胡乐与中原传统乐器相交融的形态。而且，徐墓壁画中侍女的装束为中原人打扮，这反映出在金代，其文化与中原的联系是密切的。的确，正是金人长驱南下，将北宋的半壁江山归入囊中，徐梦辛的《三朝北盟会编》〔2〕载，金人攻陷汴京后，曾将大量的北宋宫廷艺人掳掠北上，如此说来，金墓壁画中有轧筝也就不足为怪了。

轧筝在金墓壁画中出现，并非是一孤立的现象，我在大同地区的广灵县考察时，据县文化局长任凤舞先生相告，70 年代他下乡时还见到老艺人在演奏瓦琴。任局长讲瓦琴即轧筝，因琴的形制与乡村中老式房瓦相近，故称（由此联系到广西的轧筝亦名瓦琴，也是这个道理，而且最近密云县发现的轧筝亦称瓦琴）。可以看出，轧筝在山西雁北地区的传承是有传统的。

4. 山西汾阳田村后土圣母庙壁画中的轧筝图。汾阳后土圣母庙位于山西省汾阳城西北 3 千米处的田村。庙内碑铭记“创建年代不详”。现存正殿为明嘉靖二十八年（1549）重建。正殿西、北、东三壁满绘工笔重彩壁画，沥粉堆金，色彩鲜丽。壁画描绘圣母的生活情景，三壁画面各自完整又彼此衔接。西壁为《巡幸回宫图》，北壁为《后宫燕乐图》，东壁为《出巡起驾图》。

《后宫燕乐图》中的奏乐侍女是明代壁画中珍贵的音乐文物。

---

〔1〕“九侍女图”，参见项阳、陶正刚主编：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，1999 年版。

〔2〕徐梦辛《三朝北盟会编》，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店发行，1987 年 4 月。

回廊百转之中众侍女或聚或散，多持乐器，似等待着圣母的召唤而准备演奏或演唱。所见乐器有：轧筝、拍板、四弦曲项琵琶、小弦子、七弦琴、笙、龙头笛、鼻笛、瑟、提琴。从我们对音乐文物的考察来看，山西保存下来的历史上轧筝的图像是最多的，而且，至今民间仍有应用，可见这里在历史上是轧筝的重要应用区域。值得注意的是，山西在历史上也是奚族活动的重要区域，这更使我们加深了对林谦三先生关于“轧筝与奚琴的发源地当是相距不远”之说的认识。除了史书中的记载以外，就轧筝与胡琴类弓弦乐器在一起使用的图像来看，这里应该是较早的一幅。

山西这三处描绘轧筝的图像，从轧筝的形制与演奏形态上看，各有特色。总的说来，芮城《郭子仪诞辰祝拜图》中的轧筝比较长大，以致于要扛在肩上，演奏形态与《宪宗行乐图》中的轧筝是一致的；大同的金代《九侍女图》中的轧筝，相对芮城轧筝要短一些，是平放在身前的演奏形态；而汾阳田村轧筝也是比较短的一种，从画面上看，演奏者应是将左手伸入轧筝底部的孔中握持，右手持弓轧弦演奏，这与河津民间所见的拂琴是一致的。可见，就轧筝本身说来，也是长短不一，演奏形态不尽相同的。结合其祖“筑”的形制和演奏形态来看，可见其“冥合”或称一致性。

5. 江西明益庄王墓出土的轧筝俑。

名　称	藏　地	年 代	组合情况
《九侍女图》	山西大同市博物馆	金正隆六年	轧筝、筚篥和横笛等
《郭子仪诞辰祝拜图》	山西芮城博物馆	明	轧筝、笙、笛、箫、鼓、云锣、拍板等
《白沙细乐壁画》	云南丽江	元	
《宪宗行乐图卷》	故宫博物院	明	轧筝、琵琶、笙、拍板等
《佛母大孔雀明王经》		明宣德二年	轧筝、琵琶等
轧筝俑	江西	宋?	明益庄王墓出土
《后宫燕乐图》	山西汾阳田村圣母庙	明	轧筝、拍板、四弦曲项琵琶、小弦子、七弦琴、笙、龙头笛、鼻笛、瑟、提琴

（参见图版 19：丽江的轧筝图像）

第四节　筑族乐器的式微

筑族乐器发展到现代，仍有多处存活在民间，但却明显地式微了。这些乐器在民间因时因地因方言等因素其名称有所变化，比如邯郸称轧琴，青州为挫琴，广西叫瓦琴，莆田为枕头琴，朝鲜族称牙筝，山西河津则为拂琴。也有以其本名而存世的，如平顶山、西安的轧筝等等。

还有一些地方，20世纪中期尚存有此类乐器，但就是这几十年的时间已经随着最后一代老艺人的谢世而消失了，河南大学音乐系的赵为民兄，80年代初期还在信阳地区见到过，近期的调查已不见踪影；中央新闻电影制片厂的作曲家卢世林先生回忆他幼年时也曾在大连郊区见到过这种乐器。浙江舟山的韦俊云先生告之，他们当地也有轧筝的遗存。不管怎样讲，筑族乐器在历史上流播的地域是相当广泛的，可以说中原农耕文化汉民族所居的大部地区都曾有这种乐器的存在。这些乐器其形制也由于前面所讲的原因而大同小异，弦数不同，且定弦各异，这抑或与当地民间音调的旋法结构有关。它们的共同特点就是多在农耕文化区域，而且都是一弦一音之器，演奏形态也大致相同，均可坐奏和立奏。弓的材料虽不相同，却依然是棒擦乐器。正是这一弦一音，棒擦等等，显然给这种乐器带来了相当的局限。以流行在邯郸地区的轧琴为例，它曾是武安平调的三大主奏乐器之一，但由于其每根弦只能发一个音，只要演奏不同音高的音，擦弦杆就必须由一根弦移到另一根弦上，因此，快速而密集的换弦音符，演奏起来就非常困难。随着时代的发展，戏曲音乐的表现手段越来越复杂，音区和速度对比的幅度加大，有时还采用转调手法，因

此，轧琴愈来愈难适应这种发展的新形势。到了60年代中后期，在有了较大发展的武安平调乐队中，轧琴则被大量增加的其它乐器取而代之了。其它几种的命运也大致如此。如今枕头琴也趋于绝迹，何以致此，除了乐器自身的局限外，主要还是因为不能适应社会日益加快的生活节奏，不能适应新的审美观念。我在90年代初期曾经到福建莆田的涵江区采访老艺人，他们的年龄均在花甲之上，演奏的“文十音”极为舒缓，据老艺人们讲，他们走街行奏时，演奏一个乐句可以走上半条街。这样的速度，又如何赢得当今的青年人的喝彩呢。至于广西壮族的瓦琴，“限于历史条件和其他方面的原因，它还得不到多大的发展，始终保留着较原始的状态，目前流传下来的已经不多，只有极少数艺人尚存留此器，有濒临失传的危险”〔1〕。而广西艺术学院的杨秀昭老师认为，准确地讲现在还有瓦琴演奏的就是一个寨子，这个寨子位于东兰、巴马、凤山三县的交界处。现在能演奏的只有一个人，30年内去考察都是一个人演奏。挫琴呢？自然也在“抢救”之列，安放在青州市文化馆的库房之中。赵彩云之后，民间艺人已经绝迹，仅成为音乐工作者案头上研究和有待发掘整理的对象了。虽然80年代也曾在地市级的音乐会演中研究者们想将其再次推出，但却因乐器自身的局限而少有人响应。

其实，对轧筝类的筑族乐器，对其进行改革的实验也是有实质性的动作，主要是使轧筝摆脱一弦一音的状态，也有一些成效，却就乐器自身来说，却很难推广。因此我们说，传统的筑族乐器已经基本上完成了其历史使命，接近于划句号的时候了。当然，这是就其发展前景方面来说的，但若就其作为流传至今的古

〔1〕杨秀昭、何洪、卢克刚：《古老的民间乐器——竹筒琴》，载《中国音乐》1984年第2期，第37页。

老乐器，又有其不可代替的珍贵的历史价值，人们在发展新的音乐形态时，注意到这一点，也是完全必要的。

要使筑族乐器改变目前现状的唯一出路便是改革由专业音乐工作者同民间艺人一道，以现有的它种弓弦乐器作为参照系，彻底改变一弦一音的状态。方能使这种古老的乐器获得新生。目前最有效是福建莆田的黄文栋和黄福安先生所作的实验，稍后我们将作介绍。

在20世纪即将过去之时，我们回首观望，感慨良多。20世纪，是社会变革速度加快的世纪，在这种变革中，如果说，许多原先能够适应农业社会的物种，却在这工业革命，科技发展的今天感到了许多不适，到了被“抢救”才能维持生存的境地。换言之，物种更替与消亡的速度加快了。轧筝也是被抢救的对象，如果不加以变革，可能若干年后，即便是到民间，也很难再见到其身影。斯物已去，历史使命已经完成，也就不必再为其烦恼了罢。

以下为近年来相关刊物中对几处轧筝材料的介绍：

张浩玲、程澍田对邯郸地区地方戏“武安平调”中的轧琴作了比较详细的描述与考证，认定轧琴是古代轧筝的遗制。

轧琴的琴身长60厘米，宽13.5厘米，侧板厚3.5厘米。它的面板和古筝面板相类似，中间拱起，有一定的弧度。轧琴总体呈长方形，接近上下两端处均有“梁”(“梁”是民间的叫法，相当于古筝的弦枕)。背板平直，中间开有直径为5厘米的圆孔。琴身由桐木板胶合而成。下梁至下端有扣弦结构。上梁至上端有系弦结构。上梁和下梁之间的距离为39厘米。琴弦用丝弦中的老弦，共十根。弦的一头挽结，绊在琴身下部的孔内；另一头用细线绳拉紧后，拴于琴身上部。每根琴弦都由一个枣木杈支撑着。枣木杈约高5厘米（野生酸枣树树杈），在杈根上方约0.5

厘米处钻一小孔，使弦从孔中穿过。枣木杈相当于筝的柱码。调弦时，先将每条弦用细线绳拉紧，使之接近应定的音高，然后再适当挪动枣木杈，将音高调到准确的高度。轧琴的擦弦杆（作用相当于拉弦乐器的弓）是用高粱杆的最上一节制成。做法很简单：先剪去穗，再将其表面的光滑层刮去，最后擦上松香沫（以增加与琴弦间的磨擦力）。

在武安平调乐队中，轧琴一直是作为唱腔伴奏使用的；因而，它在定弦和演奏方法上都受到唱腔和旋律的制约。如武安平调唱腔的常用音区下方到 ^{b}B 调的 5，由于它又是调式的主音，因此轧琴的最低弦所发出的空弦音也是这个音。轧琴的十条弦从低到高顺序定为$\underset{\cdot}{5}\underset{\cdot}{6}$1123556 $\dot{1}$，全音域为十度。为什么‘5’和‘1’都设两个相邻的同度音呢？这是因为，在武安平调唱腔中，‘5’和‘1’是调式的骨干音，为其各加一个同度音（同时发音），可谐调音色，加大音量，强化伴奏的气势。

演奏轧琴时，演奏者站立均可，但以坐多见。左手握琴，拇指伸进背板的孔中，其余四指和拇指相对，握住琴身外侧。琴身和身体近乎平行。右手持擦弦杆（如同握钢笔杆），置于下梁以上约 10 厘米处（与琴弦垂直）轧擦。演奏时，双手同时配合动作，一般情况下一音一拉；碰到长音时，双手同时快速震颤，可发出震音效果。

从实际发音来看，轧琴应算中音乐器，它填充了主奏乐器二弦与其他伴奏乐器之间的空白。40 年代以前，武安平调乐队只有二弦、轧琴和土琵琶。二弦发音尖细，土琵琶声音迟钝而粗糙，轧琴则以连贯的音响将其“粘合”在一起，使乐队音响比较谐和丰满。

目前保存在邯郸地区平调落子剧团的轧琴实物，和宋代陈旸《乐书》中所绘轧筝图相比，两者在形制和结构等主要方面接近，

只是弦数多少不同。

轧琴作为拉弦乐器，有其不易补足的缺陷：它每根弦只能发一个音，只要演奏不同音高的音，擦弦杆就必须由一根弦移到另一根弦上；因此，快速而密集的换弦音符，演奏起来非常困难。随着时代的发展，戏曲音乐的表现手段越来越复杂，音区和速度对比的幅度加大，有时还采用转调手法，因此轧琴愈来愈难适应这种发展的新形势。到了60年代中后期，在有了较大发展的武安平调乐队中，轧琴则被大量增加的其他乐器取而代之〔1〕。

河北省易县东韩村十番会中也有轧琴的应用。中国艺术研究院音乐研究所的研究人员曾经对此进行过调查，并拍摄了轧琴的图片。此琴“全长57.5厘米，音箱长49厘米、首宽15.2厘米、尾宽13.4厘米。面板上置十一个码，张二十二条弦”〔2〕。这即是说每个码上撑两条弦，为双弦定同音的形式，为的是获取特有的音响效果。这一点，与山东青州的挫琴的张弦是一致的。还应该指出的是，易县，正是当年荆轲、高渐离等在易水之上击筑高歌“风萧萧兮易水寒，壮士一去不复还”的地方。

山西省的河津、万荣、乡宁、稷山一带，有轧筝的遗存。当地称水琴或拂琴，河津文化馆中所存。为已经去世的老艺人的遗物。我们采访到的演奏者为盲艺人，名叫张恩科，他自拉自唱，为我们表演了当地劝人向善的《十劝人》等曲目〔3〕。

山东省的青州市文化馆中，存有轧筝一张，当地称为挫琴、

〔1〕张浩玲、程澍田：《轧琴》，载《乐器》1985年第3期，第32页。

〔2〕参见中国艺术研究院音乐研究所编：《中国乐器图鉴》第265页，山东教育出版社1992年版。

〔3〕参见项阳：《山西新发现的几处轧筝资料的探讨》，载《乐器》杂志1995年第1期。

打琴、半边辘轳头、筑琴等，50年代，老艺人赵彩云曾参加全国的民间汇演，其演奏的乐曲《鸳鸯扣》等多次在中央人民广播电台等地播放。当时的流传范围据讲是在青州、寿光、广饶一带。老艺人已于60年代过世，现在演奏此种乐器的为文化馆干部。

山东省的东营市艺术馆中存有轧筝，现在民间仍有演奏者。1993年中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生在此地拍回数幅照片。此种乐器用于当地的民间音乐“枣木杠子乱弹”中。

广西壮族自治区的东兰、巴马、凤山的交界处（当地称唐琴、琤尼、瓦琴、七弦琴、梧桐琴、福琴等）据广西艺术学院的杨秀昭先生讲，此种乐器非壮族乐器，应是从汉族地区传来，现在当地只有一个村庄、有数的演奏者会用此器。几十年去采访就是如此。

吉林省延边自治州的朝鲜族所用的轧筝，当地人称之为牙筝，据载为明代从汉族地区传入。《乐学规范》云：“按造牙筝之制，与大筝（十五弦）同，但体差小，弦七耳。第一弦稍大，至第七弦渐次而细，用黜檀花木（刮青皮），涂松脂轧之。”目前当地仍有使用。

在河南平顶山市，轧筝的名称没有变化，至今仍有使用。

浙江舟山文化馆韦俊云先生告知，舟山群岛一带目前也有轧筝的使用。

以下两种轧筝的形态，不但民间仍然存在，而且专业音乐工作者还对其进行了改造，使之成为能够适应现代音乐生活的新型乐器。在福建省的莆田市，当地的民间乐种“文十音”中有轧筝的遗存，称之为文枕琴。1990年我曾与涵江区文化馆干部、文枕琴的改革者黄福安一道去涵江区的塘头村，拜访老艺人并聆听演奏。

枕头琴系由琴箱、琴轴、琴马、琴弦、琴弓等部件构成。琴的总长90厘米，宽度18厘米。面板是用梧桐木制作，底板是杉木，边板是桂元木。共鸣箱长65厘米。侧板高6厘米，厚度1.5厘米。面板弧高5厘米。面板上张贴纱布，上涂黑漆。底板及四围涂黑红色漆。琴上设有“人”字形单码11个，上张11条丝弦，以五声音阶定弦。弦轴在头部的下方。弓是芦竹杆，演奏时抹上松香。

演奏方法：走奏时，把琴靠在左肩上，左手扶琴，右手持弓，一弓一音；坐奏时，把琴平放于桌上，左手按弦，右手持弓，一弓一音。枕头琴演奏技巧简单，音响低且弱，只能演奏缓慢的乐曲〔1〕。

正是传统文枕琴的技巧简单，一弓一音，一弦一音，演奏缓慢等局限，使得这种乐器无法适应现代人的生活节奏与审美需求，濒于失传。黄福安等人对文枕琴的改造是卓有成效的。他们借鉴吸收小提琴等乐器的长处，将此乐器改为通码，这样，即成为一弦多音的乐器，在注意音区间的音色平衡的同时，音域拓宽了，达3个八度以上。他们尝试将文枕琴竖起，置于腿上，彻底解放左手，使之灵活按弦，又将二胡、大提琴、古筝、琵琶等乐器的一些手法融入文枕琴的的演奏中，大大地丰富和扩展了演奏技巧，终于使文枕琴这件古老的乐器获得了新生，成为一种既能拉弦又善弹拨的乐器。我曾经在莆田、在北京看到他用改革后的文枕琴与交响乐队合作演出的场景，印象深刻。现在的问题是如何使大家了解和使用这种乐器，以便于大范围的推广。

在陕西西安，轧筝这种乐器在民间也是步履维艰的态势。陕西省歌舞剧院的音乐工作者们着手对这种乐器进行改革，并取得

〔1〕黄福安：《文枕琴》，载《乐器》1985年第4期，13－14页。

初步成效。

陕西省民族歌舞团二胡独奏演员吴彤，在团长吕冰的直接领导下，在《唐·长安乐舞》剧组的支持下，经过反复研究，对轧筝作了如下改良尝试：1、改用马尾弓拉奏，取代竹片、木杆。2、安装指板，用手指按弦，并相应调整演奏姿势。3、张七条弦，定音为2 3 5 6 7 2 6（处于指板上方的两条弦，暂采用二胡的五度定弦）。

试制出的新型“轧筝”具有音域广，音质独特，琴弓解放，拉弦自如等优点。而突出的优点则是：加上指板后可用手指按弦，更加丰富了表现力。

新型轧筝实用价值大，用途广泛，可用于独奏、合奏、重奏、伴奏。不久前，新型轧筝经过初步鉴定已搬上舞台，它那特有的音色与表现力赢得了文艺界的好评〔1〕。

我们说，改革不易，但推广更难，但愿轧筝这种乐器能够真正获得新生，重新获得人们的喜爱。

以下为调查中所知轧筝在20世纪下半叶失传的地区：

辽宁省的大连，据中央新闻电影制片厂作曲家卢世林讲，他小时候曾见过轧筝的演奏，这些年再回去已不见踪迹。

河南省的信阳地区，据河南大学赵为民先生讲，70年代尚在这一地区见过这种乐器的演奏，但近年已经不见。

河北固安，据当地农民讲，这种乐器在六、七十年代尚存，现已失传。

---

〔1〕金伟：《改革轧筝的诞生》，载《乐器》1985年第3期，第28页。

山西广灵，据县文化局任凤舞局长讲，80年代初他下乡采风时尚见这种乐器，名为瓦琴，但近期已经不存。

在此书稿即将完成之际，我们得知北京的密云县从民间发掘出一种音乐形式“五音大鼓”，其中亦有瓦琴的称谓，经察，这即是轧筝。

以上所述尚不全面，但就这些资料来看，已经显示出此种乐器在本世纪下半叶的衰亡是比较迅速的。轧筝这种乐器，一直是民间艺人自行制作和使用，现阶段已经不是传统乐器的主流品种，虽然是为拉弦乐器，但其最大的不足是直到20世纪初叶，都没能够摆脱一弦一音的状态，上千年来，其擦奏琴弦之“弓”，竟然顽固地保持着非马尾的形态，而多是竹片、高粱杆、芦苇杆、木棍之类。凡此种种，严重影响了其自身的发展，以致于像个侏儒，虽然年龄已经不小了，却总也长不高。这不能不说是此类乐器最大的悲哀。在现代音乐文化的冲击下，随着演奏、制作这些乐器的民间艺人的谢世，渐渐趋于消亡。如果没有专业人士对这种乐器进行改革，退出历史舞台，也是时代使然。

20世纪轧筝存在的主要地区一览表

名　称	别　称	流　传　区　域	使　用　情　况
挫琴	打琴、筑琴	山东省青州、寿光、广饶、东营	有独奏曲目
拂琴	水琴	山西省河津、万荣、稷山、乡宁	有艺人在说唱音乐中使用
文枕琴	枕头琴	福建莆田	用于民间乐种“文十音”，被改造后用于专业团体
琤尼	唐琴、瓦琴	广西东兰、巴马、凤山	有艺人有曲目

续表

名　称	别　称	流　传　区　域	使　用　情　况
轧琴		河北邯郸、武安	用于“武安平调”的伴奏
轧筝		河南省平顶山	仍有使用
牙筝		吉林延边	仍有使用
轧筝		辽宁省大连	20世纪60年代消亡
瓦琴		山西省广灵	20世纪70年代消亡
轧筝		河南省信阳	20世纪70年代消亡
轧筝		陕西省西安	被改造后用于专业团体
轧筝		河北省固安	20世纪六、七十年代消亡
轧筝		浙江省舟山	仍有使用
瓦琴		北京密云	仍有使用
轧琴		河北易县	用于十番会中，仍有使用

(参见图版20：河津盲艺人张恩科演奏的拂琴)

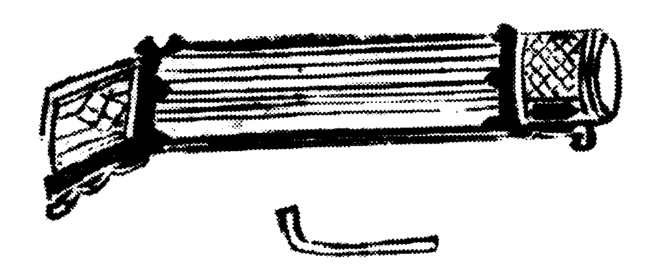


图23　陈旸《乐书》中的轧筝



图 24　莆田文枕琴

第五章 胡琴类弓弦乐器说

第一节 胡琴类乐器最初的指向

胡琴这个概念，其初始显然是与历史上“华夏”之边地，东北和西北的游牧民族或半农半牧之民族联系在一起的。胡琴，即胡部之琴，胡人之琴，是胡地民族之弦鸣乐器。其初始究竟是弹弦还是弓弦，目前尚存不同的见解。依我之见，汉代至南北朝之时的胡琴应是指弹弦类的乐器，诸如琵琶、忽雷等。唐宋时期的胡琴应是包括了弹弦和拉（轧）弦两种，即既有弹弦的琵琶、忽雷，又有弹弦和轧弦并举的嵇琴（奚琴）类。《乐府杂录》云：

文宗朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库有二琵琶，号大、小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理〔1〕。

这里的胡琴显然是指琵琶。

钟清明先生根据宋·钱易著《南部新书》的一段记载，认为

〔1〕段安节：《乐府杂录》，见《中国戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社 1959 年第 1 版第 52 页。

唐到北宋时期胡琴是指忽雷。但这忽雷只是一种类似琵琶的弹拨乐器。“韓晋公入蜀，伐奇树，坚缴如紫石。匠曰：‘为胡琴槽，它木不可并’，遂为二琴：大曰大忽雷，小曰小忽雷。后献于德皇。”“至少，从唐文宗朝到北宋末年的近三百年中，胡琴是指忽雷，而不是‘泛称’；在唐代，胡琴是弹拨而非弓拉的；到了宋代，忽雷的弹拨方式已经开始演变，‘忽雷’的名称在北宋末年已经消亡，而只留下‘胡琴’的名称”。

他讲到：“唐、宋胡琴既是同指忽雷，那么，宋代胡琴的形态结构和唐代忽雷应是基本相同的，就是说，宋代胡琴是唐代胡琴的流传。这就为我们揭开宋·沈括在《梦溪笔谈》中所写的“马尾胡琴”之谜提供了答案”〔1〕。

对唐代的“胡琴”究为何指，赵后起先生经过梳理，从唐代典籍中查出了以下的史料，比较明确地展示了唐代“胡琴”一词的所指：〔2〕

胡琴的称谓，始于何时，不得而知。据目前所见文献资料来看，约于盛唐以后已见之于记载。这从唐代的诗、文及宋初期一些辑录的唐人文字中，可以寻觅到有关它的踪迹。现不妨摘录如次，以备稽考。

诗人岑参（公元 715 - 770 年）于唐玄宗天宝十三年（公元 754 年）至至德元年（公元 757 年）出任安西北庭（今新疆吉木萨尔北部）判官期间，所作《白雪歌送武判官归京》诗云：“中

〔1〕钟清明《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989 年第 2 期第 33 - 39 页。

〔2〕赵后起：《胡琴考略》，载《艺苑》1983 年第 4 期，第 64 - 70 页。

军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。”

诗人、音乐家刘禹锡（公元772－842年）《和杨师皋给伤小姬英英》诗云：“见学胡琴见艺成，今朝追思几伤情。捻弦花下呈新曲，放拨灯火谢改名。”

诗人、音乐评论家白居易（公元772－846年）亦有以“胡琴”者入诗的篇言。他的《筝》诗云：“赵瑟情相似，胡琴调不同。”

《九日宴集醉题郡楼兼呈周殷二判官》诗云：“胡琴铮鏦指拨刺，吴娃美丽眉眼长。”

《醉歌·示使人商玲珑》诗云：“罢胡琴，掩秦瑟，玲珑再拜歌初毕。”

活动于唐肃宗（公元757－761年在位）前后的诗人刘景复《梦为吴太伯作腾儿歌》其序与诗云：“吴郡太伯祠，市人赛祭，多给美女以献，……有以轻绡画侍婢捧胡琴者，名为胜儿，刘景复过关，适置酒庙东波馆，忽欠伸思寝，梦紫衣冠者，……奉邀作胡琴一曲，……王召腾儿授之。刘寝传歌吴中云：繁弦已停杂吹歇，腾儿调弄逻娑拨，四弦扰捻三五声，唤起边风驻明月。”此事在唐常沂撰《灵鬼志·胜儿》篇中亦有记载。

文学家段成式《剑侠传·田膨郎》云：“敬宏与流辈于威远军会宴，有侍妓善鼓胡琴，四座酒酣，因请度曲。……小仆以绣囊将琵琶而至。”

唐代末期的音乐家段安节所撰《乐府杂录》（约成书于公元894年以后）记载有：“文宗（公元828－840年在位）朝，有内人郑中丞，善胡琴。内库二琵琶，号大小忽雷，郑尝弹小忽雷。”

北宋陈旸《乐书》（成书于公元1101年）在辑录此条时曾略有增减：“唐文宗朝，女伶郑中丞善弹胡琴；昭宗（公元889－904年在位）末，石潨善胡琴，即琴一也，而有擅场，然胡汉之异，特其制度殊耳。”

宋史官乐所撰《杨太真外传》、北宋初期李昉等编辑的《太平广记》及宋郭茂倩《乐府诗集》所引《唐逸史》所文字中，均有关于唐玄宗（公元 713 – 756 年在位）梦中为龙女“鼓胡琴”一语。

唐代著名边塞诗人岑参《白雪歌送武判官归京》诗中有“中军置酒饮归客，琵琶胡琴与羌笛”的句子，这里的胡琴，孙焕英认为不应是泛指北方胡人乐器族的总称，而应指由奚琴发展而来的胡琴。她指出，在诗中

胡琴与琵琶羌笛是并列的一种具体的乐器，如果胡琴一词系统指、统称、总名的话，那么就包括了琵琶、羌笛而不必也不能再开列出琵琶羌笛了〔1〕。

此说有一定道理。琵琶者，在汉魏乃至隋唐的典籍中大多直呼其名，所以，唐时胡琴的称谓，则不排除有它指的可能性。刘禹锡《和杨师皋给事伤小姬英英》诗云：“见学胡琴见艺成，今朝追思几伤情。捻弦花下呈新曲，放拨灯火谢改名”〔2〕。这里的胡琴明显是为弹，但所指不明确。陈旸《乐书》中所云唐文宗朝的女伶郑中丞和昭宗朝石潨所善的胡琴也是弹的。究竟这里的“胡琴”何所指，我想，就陈旸本人来说，不可能不看到《乐府杂录》，还应为琵琶者。

〔1〕孙焕英：《二胡究竟成形于何朝代》，载《民族民间音乐》1986 年第 4 期，第 46 – 47 页。

〔2〕参见《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1958 年版第 316 页。

宋代之时，胡琴的称谓还不是专指弓弦乐器，这一点，从陈旸《乐书》中也可得以证实。请看以下两条史料：

拂菻国东至于阗，西至遐黎，南至大石，北至黑海。每岁蒲桃熟时造酒肆筵，弹胡琴打偏鼓，拍手鼓舞以乐焉〔1〕。

遐黎国王都遐达州，东至大食，东南至西大，东北至拂菻，民俗七日一次礼佛，作乐动胡琴打鼓子，饮宴以为节序焉〔2〕。

以上两条史料表明这两个国度的胡琴形态是一样的，均为“弹”者。首先是这两个国家为近邻，其二是讲演奏形态为弹，其三是《乐书》中明确讲奚琴等演奏形态为“轧”，也就是说在用词方面是讲究的，是有专指的。所以这里的胡琴应该是讲“弹”无疑。

以上的史料还是证明胡琴和奚琴在宋代是两个不同的概念，除非像沈括有意识地点出是马尾胡琴；再者，从陈旸的叙述方式来看，奚琴已经流传了相当的时间，否则不会说是“至今民间用焉”。

比较明确地讲胡琴为弓弦乐器的，学者们多认定始见于沈括《梦溪笔谈》中记录他在鄜延之地从军时，为鼓舞士气而作的歌辞，其中有“马尾胡琴随汉车”之句，这马尾胡琴当是指用马尾弓演奏的胡琴。倘此说不误，则可认定此时中国胡琴类弓弦乐器已完成了从竹擦到马尾弓擦的过渡。

通过对于胡琴一词的梳理，以及各家之言，我们以为在唐代，胡琴一词应该是指琵琶类的忽雷等乐器。虽然有时专指忽雷，但是就其形制而言，的确是琵琶的形状，既然琵琶是从西域

〔1〕陈旸：《乐书》卷一五八·拂菻，光绪丙子广州版。

〔2〕陈旸：《乐书》卷一五八·遐黎，光绪丙子广州版。

传来，所以以“胡琴”的称谓名之，当不会错。将唐·段安节《乐府杂录》与宋·钱易著《南部新书》的史料综合起来考察，说当时的胡琴指忽雷等形似琵琶的弹拨乐器当不会有太大的出入。但是，在宋代，胡琴一词究竟何指，倒是应该加以分析考证的。

按钟清明先生的看法：唐、宋胡琴同指忽雷，宋代胡琴和唐代忽雷的形态结构基本相同。所以，沈括在《梦溪笔谈》中所写的“马尾胡琴”其形制也应与忽雷相同。钟先生认为唐代的胡琴是弹拨而非弓拉的，而宋代胡琴的弹拨方式已经开始演变。问题在于，宋代的“胡琴”是否仅仅是指与唐代“忽雷”形制相同的弦乐器。钟先生讲“忽雷”的名称在北宋末年已经消亡，而只留下“胡琴”的名称。那么，这里的意思显然还是指忽雷一类，虽然忽雷的名称已经不存，但却以胡琴的名称保留了下来。如果我们这种理解不误，依钟先生的看法则是说宋代的胡琴还不包括奚琴。既然如此，对于榆林石窟壁画中与山西繁峙岩山寺经幢上的类似“奚琴”的形象是否为胡琴就无从解释。

我们的看法是，宋代的胡琴已经不仅仅是指忽雷形制的乐器了，其内涵已经产生了变化。这变化在于：1、宋代胡琴从形制上应该是包括了“似琵琶而瘦”的忽雷状，和圆筒音箱、长杆的嵇琴、奚琴状；2、宋代胡琴从演奏形态上应该分为两类，既有弹弦的胡琴，亦有拉弦（轧弦）的胡琴。由于各地的发展不尽一致与平衡，所以，在宋时，作为弦乐器的胡琴应是弹弦与拉弦两种演奏形态并存的。这一点，我们可以从当时人们对胡琴类型乐器的描述中得以比较清楚的认识。究竟拉弦的胡琴缘何而来，中国胡琴类的弓弦乐器如何起源与发展，我们将在后面的章节中详细论证。

（参见图版22：忽雷）

第二节 嵇琴与奚琴的关系

奚琴，由于陈旸《乐书》中对其形制和演奏形态有明确地释说，从而成为最早、最明确的认定奚琴为弓弦乐器的记载。“奚琴，本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。非用夏蛮夷之意也”。从“至今民间用焉”的说法看来，这种“两弦间以竹片轧之”的弓弦奚琴其起源的时间还应该更早些；日本《拾芥抄》中所引《乐器名物》中载：

奚琴两张（一张无弦，一张两弦），天庆九年四月定（946年）〔1〕。

这也不过相当于中国的五代。自然，此时有如此定型的奚琴，往上溯则必到唐代无疑。但这毕竟是人们的推断，人们之所以认为奚琴在唐代就有，则不能不考虑到它与嵇琴的联系。应当注意的是，在宋代典籍中，凡记载有嵇琴的均不记载奚琴，反之亦然。那么，这嵇琴与奚琴是为一种乐器，还是两种乐器，它们之间又是怎样的关系，这是我们首先需要探讨的问题。

嵇琴的名称，唐代已经有多处记载。崔令钦在《教坊记》的教坊曲中记有“嵇琴子”〔2〕的曲名。杜佑的《通典》中也对嵇琴有记述。但是，唐典中没有明示嵇琴是否为弓弦乐器，而只是据孟浩

〔1〕林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年第1版,第302页。

〔2〕崔令钦:《教坊记》，见《中国戏曲论著集成》(一)，中国戏剧出版社1959年版，第17页。

然（689-740）《宴荣山人池亭诗》中有“竹引嵇琴人，花邀戴客过”的诗句，人们揣测其应指用竹擦弦的弓弦乐器。宋代典籍中的嵇琴则多是与弓弦乐器相关的，其中，《事林广记》的记载最为明确：

嵇琴，本嵇康所制，故名曰嵇琴。二弦，以竹轧之，其声清亮〔1〕。

由此引起学者们对奚琴与嵇琴关系的探讨。

关于嵇琴的来历，宋代的高承在《事物纪原》中作过一番解释，他写道：

秦末人苦长城之役，弦鼗而鼓之，记以为琵琶之始。按鼗如鼓而小，有柄，长尺余，然则系弦于鼓首而属之于柄末，与琵琶极不仿佛，其状则今嵇琴也是。嵇琴为弦鼗遗象明矣。唐《礼乐志》曰“琵琶体圆修颈而小，号秦汉子，盖弦鼗之遗志，出于胡中，传为秦汉所作，今人又号嵇琴为秦汉子”。《通典》亦云“汉秦汉子本出胡中，俗传是汉制兼以秦制者，盖兼用秦汉之法，而诸家皆记为琵琶之始，何也？或曰嵇琴，嵇康所制，故名嵇琴。虽出于传诵而理或然也”〔2〕。

从这里我们可以看出，嵇琴为弦鼗之遗象，并与唐时的琵琶极不相仿。由于当时的人们对其形制不好描述，故以琵琶比附，实为无奈之举。

奚琴的名称不见于唐典，究竟与嵇琴为何种关系呢？朱岱红

〔1〕陈元靓：《事林广记》，中华书局1963年出版，中国书店发行。

〔2〕高承：《事物纪原》，文渊阁四库全书920-56。

君认为两者其实是一种乐器，他的分析是

两者都是‘二弦’，又都是“以竹轧之”，宋人以“奚”字多有奴仆之意，故多用“嵇琴”之名〔1〕。

我比较赞同他的观点。林谦三先生在《东亚乐器考》中也持嵇琴即为奚琴的见解，他以为嵇琴“是借字音之近似而指奚琴的”〔2〕。其实，嵇琴之名是唐代就有的，考虑到上述因素，宋人还是多择嵇琴名之。我在这里还想再作些补充。其一，多处典籍都认为嵇琴出于胡中，奚琴亦然。其二，奚琴与嵇琴相同，均为弦鼗状。其三，《广韵》中讲嵇与奚均为胡鸡切，即嵇奚相通〔3〕。其四，古人附会的造琴者嵇康亦本奚姓，“嵇康字叔夜，谯国铚人也。其先姓奚，会稽上虞人，以避怨，徙焉。铚有嵇山，家于其侧，因而命氏”〔4〕。其五，古籍中，虽然记载二者的形制相同，演奏形态一致，但这是后人统观多种典籍的印象，如前所述，凡记载有嵇琴的均不记载奚琴，反之亦然。这也说明其实为一种乐器，不过是因为嵇奚相通的缘故。由此说来，嵇琴即为奚琴当不为错。再有，这嵇琴曾是弹弦乐器，而北宋欧阳修(1007 年 - 1072)《试院闻奚琴作》诗云：“奚琴本出奚人乐，奚奴弹之双泪落”〔5〕的诗句。这里的奚琴直到宋时仍有弹弦的一

〔1〕朱岱红：《我国弓弦乐器源流考》，载《中国音乐》1984 年第 2 期，第 62 - 64 页。

〔2〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962 年第 1 版，第 302 页。

〔3〕参见丁声树：《古今字音对照手册》，中华书局 1981 年版。

〔4〕《晋书·嵇康传》，中华书局版，第 1369 页。

〔5〕欧阳修：《试院闻奚琴作》，转引自朱岱红：《我国弓弦乐器源流考》，载《中国音乐》1984 年第 2 期，第 62 页。

类，又是一证。此外，从欧阳修诗中的口吻来看，对奚族乐工的称谓不乏贬意，也难怪人们将其称为嵇琴了。这不过是为了使其名称雅一点，忘掉其出身罢了。至此，我们说，嵇琴与奚琴是一种乐器的不同名称，同器异名，这是因为讲它们同出于胡中，同为弦鼗状，同用竹片轧之，较早时都有弹弦的一类，没有二致。从记载来看，奚琴与嵇琴这弹弦与轧弦又有一个相当长的叠置交错期，这也是符合乐器发展规律的。正是由于这种乐器有这么一个弹与轧的叠置期，而且弹在先，轧在后，才有学者认为弓弦乐器是由弹弦乐器发展而来。然而，我们应当细考这弓子因何而来。在中国，从筑到轧筝，从击弦到轧弦是一脉相承有其延续性的。既然轧筝与奚琴史书上记载都是用竹片擦奏，筑与轧筝又有这种传承关系，那么说轧筝之演奏形态启发影响了奚琴或称嵇琴也就在情理之中。值得一提的是，奚琴的初制为两根弦的鼗状，在唐宋时代乐器如此进步的情况下，作为不同于轧筝的另一种形制，这两根弦若再为一弦一音就不近情理，宋代沈括《补笔谈》云：

熙宁中宫宴，教坊伶人徐衍奏嵇琴，方进酒，而一弦绝。衍更不易琴，只用一弦终其曲，自此始为“一弦嵇琴格”〔1〕。

这分明是一弦多音无疑。此时的琴、琵琶都已是一弦多音之器，前者有徽，后者有品，虽然律制不同，但一弦多音的基本形态都已确立。由此说来，当一新品种出现时，最容易采众家之长，这就是轧筝之弓，琵琶、弦鼗等的一弦多音。一旦确立，其优越性便得以较大的显现。所以我们说，这种乐器必定是中原与胡民族

〔1〕沈括：《梦溪笔谈·补笔谈》，光绪三十二年番禺陶氏爱庐校刻本。

的杂交优势产品，真可谓出于蓝而胜于蓝了。林谦三先生猜想“奚琴和轧筝的发源地是相差不远的”〔1〕，的确很有道理。

台湾林江山先生于1997年4月11日在台北市政战学校皓东楼礼堂“艺术活动学术研讨会”上发表《嵇琴在中国拉弦乐器史上应有的地位——嵇琴为奚琴、吉孜哈克的前身》一文，后林先生到大陆天津音乐学院参加学术会议，将论文馈赠，林先生对嵇琴作了比较详细的考察，只是由于两岸交流尚不够密切，所以他只看到我在《中国音乐学》上的文章，而没有看到发表于上海音乐学院学报《音乐艺术》上的《胡琴类弓弦乐器说》〔2〕一文，实际上，对于嵇琴与奚琴的关系，我已在此文中阐述了观点，如果林先生能够同意林谦三先生、朱岱红君和我本人对嵇琴即奚琴的看法，这个问题便也释然了。



图25 陈旸《乐书》中的奚琴

〔1〕见林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年第1版,第304页。

〔2〕参见项阳:《胡琴类弓弦乐器说》,载《音乐艺术》1992年第1期第16-23页。

第三节 奚琴（嵇琴）来源的再分析

陈旸《乐书》是最早对奚琴的形制作出描述的，而且绘有奚琴的图像。使我们第一次对奚琴有形象的认识。而此前文献中虽然也提到嵇琴和奚琴的名称以及应用情况，却没有对形制的介绍。陈旸认为奚琴这种乐器的形制是从弦鼗演变而来的。

何谓弦鼗，吉喆对弦鼗的相关史料进行了梳理，他写道："'鼗'，古代敲击乐器（鼓的一种），又称'鼗鼓'或'鞉鼓'。《诗经·周颂·有瞽》有'应田悬鼓，鞉磬柷围'之句。毛传曰：'鞉、缅鼓也'。郑玄注：鞉'如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击'。其形如迄今民间之'货郎鼓'即'拨浪鼓'。此即'鼗鼓'之前身也"。他认为，"'弦鼗'（鞉），即今之三弦。是由鼓鼗（鞉）演变发展的一种拨弹乐器"〔1〕。

高承在《事物纪原》中引用唐《礼乐志》和《通典》，勾勒出由弦鼗至秦汉子继而为嵇琴的脉络〔2〕。我们以为，这种看法具有相当的合理性。这主要是看到乐器形制上的差异，显然此种形制与西域而传入的琵琶有着相当的不同。是为"体圆修颈而小"的样式，所提及的琵琶，不过是一种比附和参照。但却表明"与琵琶极不仿佛"。这便是一种"修颈"的弹弦嵇琴的成熟样式。这的确是似弦鼗而非琵琶的。至于嵇琴如何演化为弓弦乐器，我们将在后面加以论述。

---

〔1〕吉喆：《从我国弓弦乐器的发展初探板胡的渊源》，载《交响》1986年第1期第44页。

〔2〕宋·高承：《事物纪原》，文渊阁四库全书920－56。

究竟这弦鼗对中国哪些种类乐器的产生有着直接或间接的影响呢？王耀华先生认为：

由弦鼗经奚琴变化发展而来的胡琴类拉弦乐器；

由弦鼗经秦汉子并吸收多种因素改造而来的三弦类无品无柱弹弦乐器；

更多地吸收外来乐器的因素而加以改造的琵琶（狭义的琵琶）类有品有柱弹弦乐器；

由弦鼗而吸收外来乐器因素综合而成的阮咸类有柱弹弦乐器。

在以上四类乐器中，虽然后二类乐器在发展过程中，为适应“音腔”的特点，亦已逐渐创用了推、拉、吟、揉等手法，而使其更具民族特点。但是在保持中国传统乐器的原生形态方面，当以前二类为代表。而弦鼗又是它们在原生形态方面的先驱〔1〕。

由此看来，弦鼗可以说对多种中国传统乐器的产生具有决定性的影响。而其中最直接、最形象的当是奚琴（嵇琴）和无品柱的三弦类。

三弦这种乐器，历史上给予的定称较晚，直呼其名的是明代杨慎《升庵集》中的记载：“今之三弦，始于元时。小山词云：三弦双钩草字，题赠玉娥儿。”但是，就三根弦的乐器的形制说来，却是自汉魏以下就有的。诸如甘肃嘉峪关魏晋墓室砖画中的“三弦阮咸琵琶”即是。再从形制上看，细长琴杆、圆小共鸣箱的形制在秦汉以下也有类似的图像。此外，古埃及的在公元前

〔1〕王耀华著：《三弦艺术论》（上卷），海峡文艺出版社 1991 年版第 12 页。

16～前 14 世纪的壁画中描绘的乐器形象中，也早已有上述形制的图像〔1〕。这种乐器形制的意义在于是一弦多音之器。所以只要是细长琴杆的乐器形制，再加上琴码的调节，便为弓在弦内的弓弦乐器的产生创造了必要的条件。因而，我们推测作为弹弦阶段的奚琴，应该是基本具备以上三方面的条件的。即细长琴杆、碗形或圆形较小的音箱、一弦多音的弹弦乐器。自然，在受到轧筝琴弓之影响的初期，由弹弦乐器向弓弦乐器转化必然要有加工改造的过程。这便是将原先系弦的方式加以变化，即由原先弦从琴杆的上方中间出，轴轸分立两边而改为将弦系于轴轸的外侧。将以往轴轸分左右而改为与共鸣箱面板垂直平行的状态。这便是奚琴的改造初期。当然，也有非如此种形制的，诸如新疆刀郎木卡姆中的主奏乐器艾介克，便是弦仍然是顺贴细长琴杆而下的形制，当用琴码撑起琴弦之时，也对拉弦并无妨碍。

在下以为，由弦鼗而生的三弦和奚琴的形制的确有其相类似的方面，主要体现在琴杆和共鸣箱上。至于轴轸和系弦方式，两者也是既有相通之处，也有相异之点的。胡琴类弓弦乐器中的萨它尔以及刀郎艾介克均是如同三弦式样的系弦方式。有趣的是，作为坎吉这种乐器，其实就是三弦，但是，却有着弹弦和拉弦的两种演奏形态。换言之，既有弹弦的坎吉也有拉弦的坎吉〔2〕。由此可以透露出历史上某一阶段二者相通的信息。至于在发展过程中各自按更适合的形制加以变化，也是理所当然的。所以，这

〔1〕参见牛龙菲著：《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》，甘肃人民出版社 1985 年 3 月第 1 版图版 19："公元前 16－14 世纪埃及壁画"；图版 18："鼗"。

〔2〕参见中央民族学院少数民族文学艺术研究所编：《中国少数民族乐器志》，新世界出版社 1986 年版。

种细长琴杆状的乐器形制（弦鼗的遗制）的弹拨乐器，应为奚琴的早期形态。

弓在弦间的胡琴类弓弦乐器，应该是以两弦为基础的。如此说法是因为：一、胡琴类基本上是一弦多音之器；二、无论是竹弓还是其后的马尾弓，都是弓在弦内。至于三胡、四胡式样，也是将弓毛分成两股，其实际意义上还是两弦。三弦的勒胡有两根弦定同音高；四弦则是相隔的两根弦定同音高。至于弓在弦外的演奏形态，从现在的文献以及出土文物资料来看，似应为琵琶类乐器的发展变化。毕竟，无论是忽雷还是火不思其颈项都是比较细长的，所不同处是其共鸣箱与颈项是有延续性的，一般讲来，弓在弦外的胡琴类乐器共鸣箱相对比较宽大，其面板也比较宽，这样，如果是弓在弦内演奏起来则比较不便。这种因弹弦乐器形制不同而加以改造为弓弦乐器的创制，必然会在其成为弓弦乐器时，在形制上显示出不同的变化。

至于奚琴为何在唐代以嵇琴相称，前面一节我们已经有所论证。主要还是因为奚在时人的心目中是为贬义之词，奚这一东胡属的民族，常常沦为中原人之奴隶，《新唐书·北狄传》云：

奚亦东胡种，为匈奴所破，保乌丸山。汉曹操斩其帅蹋敦，盖其后也。元魏时自号库真奚，居鲜卑故地，直京师东北四千里。其地东北接契丹，西突厥，南白狼河，北霫。与突厥同俗，逐水草畜牧，居毡庐，环车为营。

奚人被中原人所掳掠，自然身份卑微，因而文人雅士们便将奚琴附会于嵇康，遂有嵇康制琴说，应该看到，嵇康本也奚姓，却亦将姓氏改过。林谦三先生由于不了解历史上的奚族在中原人士心目中尴尬的境地，所以认为：

> 奚琴这乐器，如果是出现于唐末而为人们所玩奏，如上所述，那么一定是从别处传来的。比观这乐器的形制，决不像奚族所发明，而是与胡琴、二胡、提琴自成一群。从奚的地域上推想，可能经突厥人之手而从西方传入。尤其与轧筝同样，以竹擦奏的方法当然是一并传入的，决不是创造轧筝者的发明，也不是奚人的创制〔1〕。

林谦三先生对秦汉时中国有弦鼗的说法很有怀疑。

> 在秦汉之古时，中国已有弦鼗，怎么说也是不能想象的事，并称这是编造出来的俗说。乐器的进化是不可能有这样演变的〔2〕。

但是，在中国，由弦鼗所生发出的弦乐器，非为奚琴之一种，所以，不是仅以不能想象所否定的。正是弦鼗之像启发了后人，依此创制为不同于琵琶的弹弦乐器。诸如阮咸、秦汉子、三弦、奚琴（嵇琴）等音箱圆筒状或扁圆形，而琴杆之颈项修长的形制。我们说，奚人所拥有的弹弦样式的奚琴，则很有可能就是类似的形制。至于其后演化为弓弦乐器，我们将在下面加以论证。

〔1〕林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年第1版,第304页。
〔2〕林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年第1版,第305页。

第四节 轧筝类乐器对胡琴类弓弦乐器起源的影响

如前所述，弓弦乐器与弹弦乐器之不同在于弹弦乐器用拨子或手指弹奏琴弦，而弓弦乐器则是用“弓子”擦奏琴弦。如果没有弓子，也就无所谓弓弦乐器。胡琴类弓弦乐器，其源头来自何处，就我所掌握的资料，无论是中国的典籍还是世界各国的典籍，都没有对这一问题有很好的交待，这也正是当今音乐史学者们苦苦探求、并众说不一的原因。正因为大家不明了中国弓弦乐器的源流关系，所以无论是国内的学者，还是研究中国音乐的日本学者，多推论中国胡琴类弓弦乐器源自西域。究竟中国的胡琴类弓弦乐器是如何起源的，唯有日本的林谦三先生注意到了这样一个重要事实，虽然

印度方面，存在着酷类中国胡琴的一种原始性弓擦弦乐器，很容易疑心这正是擦弦乐器的始祖〔1〕，但是，林谦三先生却对此有怀疑，不过，在这以前，应该熟考中国用弓擦奏同类乐器之先，有过一个用棒擦奏的时期〔2〕。

林谦三先生注意到在亚洲，在人类几个古老文明发源地的中心地带，在最有可能产生弓弦乐器的地方，中国的棒擦弦鸣乐器是最早的。但是，林氏在其后没有将轧筝棒擦的源头进行深究，认为既然轧筝与奚琴都为唐代所有，那么：

〔1〕〔2〕林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社 1962 年第 1 版,第 296 页。

两乐器的出现年代愈益接近，尤觉其共通的奏法相互有关……我不能不揣想奚琴奏法才正是轧筝奏法的源泉。什么道理呢？奚琴在两弦之间插入竹片来擦奏，构造上就是个擦奏为本义的乐器；形态上也与后世弓擦弦乐器的主要一群相同，从而逞我的想象，则初起是以竹片擦奏的奚琴由西方传来，唐人由这奏法得到暗示，而采用于筝的奏法，造为轧琴。要不，就是另外有同此奏法的轧筝原型者存在，而唐人采用之，称之为轧筝。按后一种想象来说，则奚琴和轧筝的发源地是相差不远的〔1〕。

林氏认为奚琴由西方传来，竹擦法也是西方的产物。并断言：

决不是创造轧筝者的发明。也不是奚人的创制。

就这一点说来，还是由于不了解中国轧筝与筑的关系所致。其实，林氏的“另外有同此奏法的轧筝原型者存在，而唐人采用之，称之为轧筝”的推测倒是比较接近历史的事实，中国有同此奏法的轧筝原型者，这就是筑。只是由于林谦三先生没有继续深入地研讨，从而削弱了这种推测的价值。我们看到，在同一时段之内，无论是东亚还是西亚都不像中国这么明确地有一个“棒擦”阶段。

资料告诉我们在弓擦法之先有竹擦法〔2〕。

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版，第304页。
〔2〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版，第318页。

既然这竹擦法为中国资料所提供，而奚族所居之地又距西域太远，奚地与西域之间的匈奴、突厥等民族在此时亦没有棒擦弦乐器的记载和考古资料，那么我们就不能排除轧筝的竹擦法影响了奚琴竹擦法的可能性。的确，奚琴与轧筝演奏方法有所不同，其竹擦法是将竹片插入两弦间而非在弦外。我想，这还是与两者之间构造上的差异有关。

作为轧筝者，其琴体的基本形制是半圆弧状的，而且弦数众多，弓在弦间显然是不现实的。但是，作为奚琴则不同，两根弦虽经码子撑起，但是有如现在的二胡一样，由于琴筒按弦的表面是平的，在其上的码子所撑起的两根弦亦是平行的，如像轧筝一样弓在弦外，则势必在演奏其中一根弦的情况下会碰到旁边的弦；如果在两弦的外侧则更显笨拙，因此只有在两弦之间，内外有别的演奏才是最合理的。既然如此，我们说，正是轧筝的竹擦法影响了奚琴，将这种原先为弹弦的形态向拉弦转化。奚琴之所以成为拉弦乐器，最主要的就是借鉴了轧筝的“弓子”。由筑转化为轧筝的过程，我们在前面的章节中已有论证，只是在唐代中叶才以轧筝的名称给予确认，但并非说是这时才完成的。应当看到，从皎然的诗中所描述的，这已经是一件非常定型和成熟的乐器了。这是公元8世纪的事情，但实际筑转化为拉弦乐器的时间比这要早得多。而到目前为止，我们还没有从世界上任何其他文化中得以确证，其弓弦乐器比筑——轧筝更早。所以我们说，轧筝之弓影响嵇琴——奚琴，由弹弦向轧（拉）弦的创制与过渡才是最为合理的。

轧筝作为非常定型而成熟的乐器在唐代的流传区域已经是相当广泛，竟然已经到了遥远的南诏国度。《新唐书·南蛮传》记载当异牟寻为南诏王时，回忆起“‘开元、天宝中，曾祖及祖皆蒙册袭王，自此五十年。贞元皇帝洗痕录功，复赐爵命，子子孙孙

永为唐臣。'因大会其下，享使者，出银平脱马头盘二，谓滋曰：'此天宝时先君以鸿胪少卿宿卫，皇帝所赐也。'有笛工、歌女，皆垂白，示滋曰：'此先君归国时，皇帝赐胡部、龟兹音声二列，今丧王（亡）略尽，唯二人故在'"〔1〕。从这段史料中我们得知，开元、天宝中唐朝皇帝所赐南诏音声二列。其中是否有轧筝呢？文献记载韦皋协助异牟寻向唐朝皇帝所进献的《南诏奉圣乐》中有轧筝的使用。

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。于是皋作南诏奉圣乐，用正律黄钟之均。宫、徵一变，象西南顺也；角、羽终变，象戎夷革心也。舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，舞"南诏奉圣乐"字。舞人十六，执羽翟，以四为列。舞"南"字，歌圣主无为化；舞"诏"字，歌辟土丁零塞，皆一章三叠而成。

五曰南吕，羽之宫，应古律黄钟，为君之宫。乐用古黄钟方响一，大琵琶，五弦琵琶，大箜篌倍，黄钟觱篥，小觱篥，竽、埙、篪、挡筝、轧筝、黄钟箫、笛倍。笛、节鼓、拍板等工皆一人，坐奏之，丝竹缓作，一人独唱，歌工复通唱军士奉圣乐词〔2〕。

由此我们可以认定轧筝在开元、天宝间已经随这二列音声到

〔1〕欧阳修、宋祁撰：《新唐书·南蛮传》，中华书局1975年版第6274－6275页。

〔2〕欧阳修、宋祁撰：《新唐书·南蛮传》，中华书局1975年版第6300、6312页。

了南诏。这一点，我们还可以从靠近南诏故地的丽江元代白沙壁画中的轧筝得以佐证。就此说来，从年代上推算，这应是目前所见有关轧筝最早的记录。既然轧筝能够流传到遥远的南诏，那么，在中原地区更应该有广泛的使用。说奚人借鉴了轧筝的竹擦法，从而使弹弦奚琴向轧弦奚琴过渡当不会是空穴来风，毫无根据。奚琴在宋时才明确记载为拉弦乐器，而且即便是在宋代，奚琴仍然有弹弦的一类，这即是说，奚琴演变为弓弦乐器也不是整齐划一的，换言之，奚琴在北宋时期有一个弹弦奚琴与拉弦奚琴交错叠置的阶段。那么，与轧筝在唐代中期便明确为弓弦乐器相比，奚琴作为弓弦乐器便明显偏晚，又如何说是奚琴的弓擦法影响了轧筝呢？所以，林谦三先生“从而逞我的想象，则初起是以竹片擦奏的奚琴由西方传来，唐人由这奏法得到暗示，而采用于筝的奏法，造为轧琴”的论说，显然是“想象”了。轧筝与嵇琴两者在唐代都有记载，但是轧筝为弓弦乐器一是从时间上要比嵇琴明确，其二则是嵇琴（奚琴）直至宋代仍有弹弦的一类，最为重要的是中国弓弦乐器其初始是为棒擦的，而轧筝的棒擦与筑从棒击到棒擦有着承继关系，所以我们说，轧筝之棒擦才是嵇琴棒擦之源，正是奚人受到轧筝棒擦之启迪，将轧筝棒擦之弓用于弹弦类的奚琴（嵇琴）身上，使其成为棒擦之奚琴，成为弓弦乐器，继而影响了它种乐器向弓弦乐器的过渡，这便是中国弓弦乐器在唐代发生的变革。只有如此，才能比较清楚地理清胡琴类弓弦乐器之来源，否则，这弹弦类的乐器向弓弦乐器之演变就成了无源之水，无本之木了。

第五节　胡琴类弓弦乐器的演变

形如火不思状的弓弦胡琴的记载首见于元代。《元史·礼乐志》云:

胡琴,制如火不思,卷颈,龙首,二弦,用弓捩之,弓之弦以马尾。

这是胡琴类弓弦乐器的另一种形制。火不思,究其源,是为蒙古族的称谓。早期为“似琵琶而瘦”形制的弹弦乐器。“形如琵琶,直颈无品,有小槽,圆腹如半瓶榼,以皮为面,四弦皮绯,同一弧柱”〔1〕。从现在的火不思看,似与唐代忽雷的形象近似。而作为弹弦状的火不思形象20世纪初在新疆招哈和屯的唐代高昌画中就有发现〔2〕,所以说,在唐代这种形制的弹拨乐器流布较广,只是尚不以火不思名之。火不思应是元蒙时的称谓。我们看到,宋人所绘的《蕃王按乐图》〔3〕中已有火不思状的弓弦乐器形象。如此,记载虽然在《元史》中,但宋时即有这种似琵琶的胡琴类弓弦乐器,只是弦数有所不同。宋代的《蕃王按乐图》中

〔1〕〖明〗宋濂等撰:《元史·礼乐五》,中华书局1976年版,第1772页。

〔2〕参见刘东升、胡传藩、胡彦久:《中国乐器图志》,中国轻工业出版社1987年版第120页。

〔3〕参见中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社1988年第1版第145页《番王按乐图》。

的弓弦胡琴为四弦，而《元史》中记载的弓弦胡琴为二弦。现在看来，胡琴类的弓弦乐器起码在北宋时期（960—1126）就有了两种形制，即似弦鼗的奚琴类型与似琵琶的火不思类型。如果把有圆形或碗形琴筒，细长的琴杆，弓在两弦间的奚琴类的形制作为A型，那么，似琵琶而瘦的、火不思状的、弓在弦外拉奏的胡琴则可称之为B型。这两种类型的弓弦胡琴无论是形制还是运弓方式都明显不同。最主要的区别在于，前者似弦鼗，弓在两弦间；后者似琵琶，弓在弦外。自宋以下，中国的胡琴类弓弦乐器大致可归于这两种型。虽然在流传过程中又有不少变异，这可用考古类型学上的“亚型”与“式”加以区分。我们将在稍后加以探讨。

按上面的分析，中国胡琴类的弓弦乐器实际上在宋代已经分化出了两种类型。这是在接受了轧筝之“弓”后的第一次分化。换言之，我们亦可以认为唐宋之时是多地域的民族在受到轧筝棒擦之弓的启迪之后，在各自地方的弹弦乐器上加以实验，从而形成了不同类型的胡琴类弓弦乐器。

以上两种胡琴类弓弦乐器究竟是谁为先将竹片之弓改造为马尾弓的问题，典籍中也没有明确记载。沈括所讲的马尾胡琴究竟是马尾为弦，还是马尾作弓也存有争议。但是，就目前考古资料所反映的情况看，我更倾向于嵇琴——奚琴类，即A型胡琴类有较早改造的可能。因为陈旸《乐书》中的奚琴与甘肃榆林石窟壁画、山西繁峙岩山寺经幢上的胡琴是一致的形象。就目前考古资料所能见到的宋金时期的胡琴形象看，有明确纪年而又最有可能为马尾弓胡琴的，还应属岩山寺的胡琴形象。而《蕃王按乐图》就掌握的资料说来，尚无明确的纪年。

繁峙岩山寺经幢，为五台山大华岩寺的“特赐广济大师之塔”，原在岩山寺山脚下塔坪，后塔坪遭毁，惟此塔独存，因倾

倒而移至岩山寺中保存。全塔目前仅存平台、塔座、塔身、塔檐和塔刹，塔基不全，塔刹缺仰莲和覆钵。塔的平面为八角形，塔残高200.0厘米、其中座高40.0厘米、身高74.0厘米、塔檐高29.0厘米、刹高51.0厘米。塔身除刻有塔铭和陀罗尼经外，上部约三分之一线刻弥陀佛和乐伎，分别坐于莲台之上。线刻人物"面相圆润，线条流畅，宋风依然。所惜风化严重，两尊雕像已不可辨认。塔之建年，原刻'大定'，后人改刻'大元'，遗迹尚可窥见"。具体建塔时间应为大定二十三年（1183）十月十日。

八面塔身，有乐伎五人。所奏乐器分别为：排箫、琵琶（曲项、四弦、竖抱、拨弹）、笙、筚篥（管子）、胡琴（二胡）。为管与弦的组合〔1〕。其中的胡琴形象，就其弓子来看，所绘两条线平行而直，与后世胡琴类弓弦乐器的琴弓相比较，属于棒擦的可能性更大。这种胡琴的轸系弦的方式已经较陈旸《乐书》中的奚琴形象有变化，即弦已经不是系于把手的一侧。

以上资料表明，在中国的北宋时期，即10世纪中叶到12世纪初，中国的胡琴类拉弦乐器已经是比较成熟，至于其后在中国所出现的胡琴类弓弦乐器，都应是这两种类型的发展与变体。当然，在发展过程中会受到多种因素的影响，诸如当地人的审美习惯、制作材料，以及与它种弹弦乐器形制的比附等等，在形制与称谓上有些变化。就名称上说来，还有各地语言上的差异等至关重要的因素。应当看到，即便是在汉代，当时的人们已经意识到方言对各地文化的影响。其实，许多东西虽然名称不尽相同，但实际上是一回事。只是以上种种因素所致。试想，即便是现在，各地的民俗仍表现出相当的差异性，诸如同是过春节，各地还是

〔1〕参见山西省古建筑研究所：《繁峙岩山寺》，文物出版社，1990年，北京。

显示出风俗的细微差异，但谁也不能否认其整体的一致性。正是中国的这种“十里不同俗”的现实存在，在语言上乃至器物的制作材料上等多方面的因素，导致了同名异器以及同器异名的现象。但从实际出发进行归类，则完全可以将胡琴类弓弦乐器归到这两大类别之下。至于这两类胡琴类弓弦乐器在发展过程中在各地的新变化和不同的变体，以及不同的称谓，我们将在以后的章节中加以梳理分析。

第六节：胡琴类弓弦乐器的型与式

胡琴类弓弦乐器，分布是相当广泛的，从嵇琴（奚琴）始，随着社会的发展，文化的传播，胡琴类弓弦乐器也由于传播到各地之时，根据当地人的审美需要和制作材料的不同，从而在形式上产生出了多种变化，这体现在音箱、弦的材料、弓的形式与位置、演奏方式等诸多方面。我们依演奏方式和形制归结起来，大体分为两种类型，这便是形制为弦鼗、弓在弦之间拉奏的类型，我们将其称作A型；形制为“似琵琶而瘦”的、弓在弦外拉奏的类型，我们将其称作B型。

一、A型胡琴

就目前来看，A型胡琴在胡琴类弓弦乐器中占据了主导地位。虽然从制作材料以及形制上有些差异，但大致是相同的。据不完全的统计，A型胡琴应是包括了奚琴（嵇琴）、奚胡、铁胡、二胡、扎尼、必汪、纳西胡琴、二簧、京胡、京二胡、回族二胡等几十种。虽然这些胡琴在轸的位置、形制、大小以及弓位上不尽完全相同，但总体特征是相同的，这就是其琴弓均在弦之间，有一根较为细长的琴杆，共鸣箱在底部，虽然制作材料不尽一致，但基本呈圆形或近似圆筒形。可以视为A型胡琴的基本型。我们在考察A型胡琴的定型时，首先考虑的是其形制，其次是以弓拉弦的方式。基于这种考虑，四胡、四弦奚琴，其形制与二弦胡琴完全相同，但是由于为四弦，轴轸则为4个。其定弦为两根弦一组同音高，琴弓的弓毛分成两股，可视为二弦胡琴A型之亚型A1，云南路南等地的彝族勒胡，即三弦胡琴，可视为A1

形式	内　容	特　征
A	奚琴、奚胡（蒙）、铁胡（藏）、扎尼、必汪（藏）、纳西胡琴、二簧（纳西）、京胡、京二胡、回族二胡、葫芦胡、马骨胡（壮）、土胡、龙头二胡、玎叨、西玎、玎哦（傣）、玎光、多洛（傣）、提琴、二弦、板胡、高胡、中胡、盖板子、牛角胡（藏）、博角尼（仡佬）、次喔（哈尼）、比昂（怒）、皆（彝）、纳欧（彝）、胡惹（彝）、苗族二胡、朗多依（黎）、佤族葫芦琴、	有较小的圆形或碗形共鸣音箱，琴杆细长，琴弓在两弦间拉奏
A1	四胡（多民族共有）、四弦奚琴、四弦胡（壮）	形制为 A 型，但有四根琴弦，每两根弦基音相同
A1a	勒胡（彝）	其中两根弦基音相同，琴弓弓毛分为两股，在弦间演奏
Aa	根卡（藏）、多洛（傣）、塔吉克艾介克	形制为 A 型，但弓在弦外
A2	土争（佤）、玎黑（克木人）、独弦胡琴（瑶）	形制为 A 型，但只有 1 弦
A3	艾介克（维吾尔）	形制为 A 型，但除了主奏弦外，尚有共鸣弦

（参见图版 29：纳西龙头胡琴；图版 40：新疆刀郎艾介克）

的不同式，A1a，勒胡的弓子，弓毛仍分两股，一股拉一弦另一股拉基音相同的两根弦；藏族的根卡，虽然从形制上讲与 A 型胡琴没有什么区别，但其弓子的演奏方式却与 A 型胡琴不尽一致，即弓在弦外。我们将其归结为 A 型中之一式，Aa，这无疑受到了 B 型胡琴弓在弦外的影响。傣族的多洛除了弓在弦间的一类外，还有弓毛在弦外的，“奏时，底柱立于左腿，左手扶琴，

转动琴身以适应弓的擦弦角度。指法、弓法与二胡相同"[1]。这种同种乐器的不同演奏形态，亦可归为此式；西南地区的士争与玎黑，形制为A型，所不同之处在于其只有一弦，可视为A2；至于新疆的艾介克，也是A型胡琴的形制，但是却有两种样式，其一与中原胡琴没有太大区别，另一种则是在有主奏弦的同时附加了共鸣弦。这种有共鸣弦的艾介克我们将其定为A3（这种形制我们将在后面加以详述)。以上的分析是否恰当，还有待进一步的分析论证，但就目前来看，基本上可以将A型胡琴划定以上的型与式的范围。依照萨克斯博士"分布最广的乐器也应是最古老的"[2]观点，可以看出这种A型胡琴的古老性，在其流布的过程中已经分化出许多变种。

二、B型胡琴

B型胡琴，其形制的共同特征是"似琵琶而瘦"，其演奏形态虽然有些是将琴放在腿上竖持，有些横在胸前，但都是琴弓在弦外拉奏。诸如傈僳族的洁资（有译作"呃吱"），新疆维吾尔的萨他尔等。究竟这种类型是如何产生的呢？钟清明先生认为是从弹拨乐器的忽雷演变而来。他对忽雷的形制进行了分析：

从现在所保留的唐代大、小忽雷图看其最显著的特征在琴头、琴杆、音箱和二弦上：

---

[1] 中央民族学院少数民族文学艺术研究所编，袁炳昌、毛继增主编:《中国少数民族乐器志》,新世界出版社,1986年第1版,第167页。

[2] Richard Carlin:《Man's Earliest Music》, Chapter Four: Musical Instruments。Facts On File Publication, New York 1987。

琴头：龙首，曲项，有轸槽，二弦从口中吐出，山口为龙口，轴分两边或一边；

琴杆：有长柄连接音箱，杆面作指板，无品，无千斤；

音箱：内壳成梨形（较琵琶梨形小），梨形下端似嵌一圆鼓，上蒙蟒皮，有弦柱（琴码）（如果去掉梨形的外壳，则音箱实际上是鼓形，近似三弦音箱）。

忽雷的形制为转变成拉弦胡琴具备了条件，尤其是两弦、长柄、音箱蒙蟒皮、有码，是后来胡琴共有的特征；而龙首、曲项、有轸槽、无千斤等特点在元、明、清胡琴中也曾长期保留或部分保留，即是建国前后，在鄂南山区流行的土提琴中，还有一种保持着唐代忽雷的龙首形态〔1〕。

这种分析显然是很有道理的。现在的问题是，忽雷的形制又是缘何而来?火不思的类型产生于何时? 应是需要加以分析的。

我们的看法是，作为胡琴类的弓弦乐器，的确应该是由弹弦乐器发展而来，在其发展演变的过程中，接受了中原轧筝类弓弦乐器的影响与启发，主要表现在其初始阶段接受了作为拉弦乐器所必不可少的“弓子”（所有的记载引进之初均以“竹片”为“弓”，属于“棒擦”，从这一点说来，是与轧筝相同的），从而产生了质的变化，即从弹弦转化为拉弦乐器了。就所见宋代的《蕃王按乐图》来看，这种转化最迟也应该是在宋代完成的。而忽雷的形制显然与琵琶的变体相关。

钟先生的《胡琴起源辩证》一文是一篇力作，所不足之处在

〔1〕钟清明：《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第33－39页。

于只是借助于文献和现存民间乐器形制进行了类比与推论，由于缺乏考古方面的新材料，其结论难免出现某种程度的偏颇。钟先生认为“奚琴是唐末西奚部落迁居后，在忽雷弹拨胡琴的基础上演变而成的，是胡琴发展的一个分支”〔1〕，这一结论似乎还有商榷之处。

陈旸说奚琴“出于弦鼗而形亦类焉”，已指明了起源的乐器。“弦鼗”在汉代指秦汉琵琶，后引申指其它弹拨。唐以前属“二弦”的弹拨仅有忽雷胡琴。可想而知，用二弦的“弦鼗”演变成二弦的奚琴，总比从三弦、四弦、五弦、六弦的琵琶、阮咸、浑不似等乐器演变更接近、更合理些吧？

再者，新的乐器种类产生，总是伴随着新的音乐表现形式出现，我国拉弦乐的产生与发展是和民间说唱音乐分不开的。宋朝出现了乐府、杂剧、细乐和说唱音乐，而在唐以前的音乐形式主要是大乐、午乐和古体歌谣。这一民间音乐表现的现象也反映了奚琴所产生的时间，民间器乐发展的规律更制约了奚琴所产生的时间和发展的程度，如果说奚琴在五百年前的隋代已在奚部落中“使用”，这可能吗？〔2〕

钟先生的本文主要是对胡琴类弓弦乐器的梳理，的确，说隋代有弓弦的奚琴值得怀疑，但有弹弦的奚琴倒是可能的。依照钟先生的看法，“我国拉弦乐的产生与发展是和民间说唱音乐分不开的。宋朝出现了乐府（项按：乐府并非宋朝才有，钟先生记述有误）、杂剧、细乐和说唱音乐”，所以，从民间器乐发展的规律

〔1〕〔2〕 钟清明：《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第33－39页。

上看，中国的拉弦乐器（奚琴）也只有在宋代才会伴随着新的音乐表现形式出现。如果我的上述理解不误，那么，钟先生似乎忽略了中国在嵇琴与奚琴成为弓弦乐器之前已经有了轧筝类弓弦乐器这样一个事实。按照钟先生的说法，是否民间器乐发展的规律也制约了轧筝所产生的时间和发展的程度呢？由此说来，钟先生在拉弦乐器的产生上似乎有两点偏差。一是忽略了轧筝的存在，中国的弓弦乐器决不是宋代才产生的；由此产生的第二点偏差是钟先生总结和归纳的民间器乐发展的规律从时间和音乐表现形式的分析上有些苍白。

钟先生对奚族的流布区域做了具体的分析，他讲到：

一个历史事实值得注意：在宋朝时，奚部落有两个。奚部落原本居住在古饶水（今内蒙古自治区西拉木伦河）流域，过游牧生活。唐时，与大唐曾修好过一段时间。到唐末时，其部落有过一次较大的迁居，部落首领去诸率领了部分奚人迁到内地妫州（州治在今河北省怀来县内）别称“西奚”而称原部落所在地为“东奚”。东、西奚在宋朝时都依附过辽国，后来散居在中京地区（今河南洛阳一带）。北宋建都汴梁（开封），距妫州和中京地域都不算远。陈旸说“奚部所好之乐”，“至今民间用焉”，说明陈对奚部落比较了解。“民间”是针对“朝廷”而言，陈旸是在宋朝廷统治下的民间看到奚琴，那么，陈旸最先了解接触的当然是近居的“西奚”，而次之才是远居内蒙的东奚。因而，陈旸《乐书》中指的奚部落应主要是唐末迁居后的西奚。那么，奚琴产生于东奚还是西奚，就决定了奚琴的起源时间〔1〕。

〔1〕钟清明：《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第33－39页。

这段分析大致不错。据《宋辽金时期民族史》著者们的研究，奚族在唐代与契丹族并盛，但唐末时契丹强盛，由于受到契丹贵族苛政，“其酋去诸率一部分奚人徙妫州（治今河北省怀来县）北山，遂有东奚、西奚之分。”因契丹“阿保机登可汗位后的第五年（911），亲统大军征讨东、西奚，皆‘平之’，将其纳入辽版籍，自此奚族‘不敢复抗’，完全丧失独立地位”。“辽代奚族的分布，大体说，主要还在北至今赤峰市，南达长城，西到七老图山，东抵松岭一线”。“随着辽朝的灭亡，奚人多降归金，皆被编置猛安谋克。由于金统治区域迅速扩大，奚军先被徙于太行山西，后又‘分迁（黄）河东’。天会七年（1129），‘奚第一、第三部’被徙戍云内州（治今内蒙古土默特左旗沙尔沁）境。在金太宗、熙宗朝大批女真人迁居中原地区时，‘契丹、奚家亦有之’”。“大定三年，河南路都统奚人挞不也‘叛入于宋’”。“金以后，再不见史书上有奚族活动的记载”〔1〕。

从以上的研究中我们得到这么一种印象，即奚族在唐代还是比较强盛的北方马上民族，后受制于契丹，完全丧失了独立地位，处于被奴役的境地。虽然也南征北战，却是为别人作嫁衣。总起来说，他的活动区域是沿长城一线。擅长吸收别人长处的奚人虽然在独立地位上较弱，但艺术上却有自己的特色，以其民族的名称命名的奚琴在中国音乐史上留下了重重的一笔。“奚琴最初可能是马上所奏之乐，刘敞（约 1008 - 1069）有诗云：‘奚人作琴便马上，弦以双茧绝清壮’”〔2〕。朱岱红君在其文章中为我

---

〔1〕 陈佳华、蔡家艺、莫俊卿、杨保隆著：《宋辽金时期民族史》，四川民族出版社，1996 年 8 月第 1 版，第 149 - 154 页。

〔2〕 参见朱岱红：《我国弓弦乐器的源流》，载《中国音乐》1984 年第 2 期，第 62 页。

们查找到的这条史料，已经比较清楚地说明了奚琴与奚人的关系，而且还告诉我们奚琴的琴弦是用“双茧”，即“丝”，而不是马尾。应当看到，刘敞的生活年代比起陈旸还要早半个世纪。以此与陈旸的记载相映照，更加使人确信奚人为奚琴的创造者。就奚琴说来，在唐代是否已经作为弓弦乐器尚有疑问，但是就陈旸的记载，在公元 11 世纪时已经明确为弓弦乐器，而且，陈旸的叙述是讲“至今民间用焉”。这就是说不是在其记录的时段才有的。基于这种认识，说在唐末奚琴已经成为弓弦乐器的可能性就大大提高了。

奚人在为辽、金征战以及被奴役迁徙的过程中，“先被徙于太行山西，后又‘分迁（黄）河东’”，并在金太宗、熙宗朝随女真人迁居中原地区，“大定三年，河南路都统奚人挞不也‘叛入于宋’”。一个已经失去了独立地位的民族，其境地是悲惨的，这就是典籍中常常以“奚奴”称之的道理了。说起奚人在太行山西的文化遗存，不能不说到现在同州梆子（山陕梆子）中的主奏乐器即是奚琴，此乐器又称二股弦，其形制为“琴杆较短，弦用牛筋，用弓拉奏”。在秦腔中现在已经不用奚琴的称谓，而二股弦也在 20 世纪 20 ~ 30 年代被板胡（呼胡）所取代，但是，在同州梆子中却依然保留着奚琴的名称，传统的顽固性的确是令人惊讶〔1〕。

我们注意到，奚人的主要活动区域，正是在长城沿线，并进入太行山以西与河东，这是一种被迫的迁徙。但正是这种迁徙，使他们缩短了与中原民族的距离。太行山以西与河东地区，均为北宋时期的腹心地带，从芮城发现的表现唐中兴名将郭子仪的

〔1〕 参见《中国大百科全书·戏曲、曲艺》，中国大百科全书出版社 1983 年版第 288、395 页。

《诞辰祝拜图》中可知，轧筝在这一地区已有流传；金代大同徐龟墓中出土的“九侍女图”中的轧筝形象，也说明轧筝的传播区域。由此说奚人在长期与中原人士交往的过程中受到轧筝的影响而将便于“马上之乐”的奚琴改为棒擦弓弦乐器则是完全可能的事情。关于轧筝能在大同流行的原因，我们已经作过一些探讨，现在看来，契丹和女真人对中原地区的不断掠夺，应是一个重要的因素。自唐末所处的10世纪初叶，辽军便不断骚扰边界；宋辽、宋金长年的战事所流传下来的杨家将和精忠报国的岳家军以及苏武牧羊的故事可以说是家喻户晓。沈括在鄜延时所作记有“马尾胡琴”的鼓吹歌辞，史学家们多认定是讽喻战败的俘虏们的作品，焉知这些俘虏就不是为契丹所卖命的奚人?

徐梦辛的《三朝北盟会编》记载，女真人攻入汴梁，将北宋皇帝劫持而导致了北宋的灭亡，并将大量的中原工匠、艺人等诸色掠至北方。

金人来索御前祗侯：方脉医人，教坊乐人，内侍官四十五人，露台祗侯妓女千人〔1〕。

文中所载，被金人掳掠的教坊乐人有上千人之多。他们是沿着太行山以西北上，经燕山山脉到达金之南京的。正是这种战争的因素，使得中原政权与北方少数民族政权之间文化上也以其独特的方式进行着交流。

所以我们说，有特色民族乐器的奚人受中原乐器轧筝的启发创制了拉弦奚琴是合乎情理的。我们可以为林谦三先生的“奚琴

〔1〕 徐梦辛:《三朝北盟会编》卷七十七，江苏广陵古籍刻印社出版印刷，扬州古籍书店发行，1987年4月。

和轧筝的发源地是相差不远的”的揣测提供佐证，至于“以竹片擦奏的奚琴由西方传来，唐人由这奏法得到暗示，而采用于筝的奏法，造为轧琴”〔1〕的看法，显然不具合理性。这里再次强调的是，中国无论是轧筝类弓弦乐器还是胡琴类弓弦乐器，其起源与发展的脉络是清晰的，绝非泊来品。

正是由于奚人为马上民族，其特色乐器奚琴，在由弹弦演化为拉弦之后，在不断实践的过程中奚人认识到了马尾作为琴弓的优越性，从而改竹弓为马尾弓。

至于钟先生所讲的“奚琴是唐末西奚部落迁居后，在忽雷弹拨胡琴的基础上演变而成的，是胡琴发展的一个分支”，也是有些可疑。钟先生根据的是二者均为二弦，但是却对二者形制上的差异没有多谈，而且奚琴是否为西奚部落迁居后在忽雷的基础上演变而成也是揣测的成份多于实证。既然“弦鼗”在汉代指秦汉琵琶，后引申指其它弹拨乐器。那么，从现在的史料中还没有秦汉琵琶为两弦的记载。唐代典籍记载了嵇琴，但却没有形制上的描述。人们总是以历史上的文献记载作为依据的。但是，有些没有进入文献的，我们却不能不看到它的存在。就目前来看，最早的 B 型胡琴拉弦乐器的图像是宋代的《蕃王按乐图》，然而作为同时代的山西繁峙岩山寺的金代经幢上却也有了 A 型胡琴的图像。从“金大定二十三年”（1183）的纪年中我们得知，这相当于南宋时期，即是说，也是宋代。就图像上看，这种形制明显是为 A 型。而且，陈旸《乐书》中的奚琴，显然属于 A 型，陈旸生活的年代是在北宋时期，比繁峙胡琴还要早一些。所以说，仅从推理上还不能表明一定就是由忽雷派生出了奚琴的。至少，两者之间形制上的差异没有说清楚。

---

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年第 1 版第 304 页。

我们说，A 型的胡琴类弓弦乐器——奚琴的初制也应该如同B 型胡琴一样，是从弹弦而来的。这一点，应该是没有什么疑问的。中国在先秦之时已经有了筑，进而嬗变出轧筝，出现了从击弦到擦弦的演化过程。无论是嵇琴、奚琴，它们的共同之处就在于有了“棒擦阶段”，而这一棒擦的初始，是从筑到轧筝的，所以，筑族乐器为中国弓弦乐器之源。正是在这一前提下，作为晚出的嵇琴（奚琴），其作为弓弦乐器的初期也是棒擦才是顺理成章的事。

钟清明先生认为：

由击乐“鼗鼓”“改弦易响”演变成弹拨乐，由弹拨乐演变成拉弦乐，由弓外拉弦演变成弓内拉弦，是胡琴走过的历程，也是民族拉弦乐发展的普遍规律，包括奚琴在内，都不能跳出这个制约〔1〕。

钟先生的这一推理若是只对胡琴类弓弦乐器中的一部分而言，无疑是正确的，但这毕竟不是中国民族拉弦乐器发展的普遍规律。在同时期出现了两种形制的胡琴类弓弦乐器，在资料尚不足以说明的情况下，还是不宜做出忽雷派生出了奚琴的论断。而且，就胡琴类弓弦乐器来看，我们所分析的 B 类，其实也是相当早的，甚至可以说与 A 类胡琴同一时期生发，从目前所见的考古和文献资料，还很难说孰先孰后。作为 B 类弓弦乐器，我们所见到的，现在也有十种之多，如马头琴、萨他尔、库布孜、叶克勒、牛腿琴之属，它们从形制上讲，与现在的二胡类不同，

〔1〕 钟清明:《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989 年第 2 期第 33－39 页。

从演奏形态上说，均为弓在弦外，因此，民族拉弦乐发展的普遍规律说是不能够成立的。更何况，作为轧筝之属的乐器，在流播过程中虽然各地的许多变体在弦数和形制上有所差异，名称上也多有不同，但却不约而同地遵守着弓在弦外演奏的原则。

苏赫巴鲁先生通过对火不思与马头琴关系的探究，认为奚琴与火不思类型的胡琴显然不属于一个系统。他写到："火不思，这一北方民族的古老乐器，从唐代到清代是它演变的整个始末。唐代已出现了'忽雷'；宋代出现了胡琴；元代出现了三弦；清代出现了'潮尔'；民国初年才出现马头琴。火不思是马头琴的始祖。它的世系是火不思——胡琴（忽雷）——潮尔——马头琴。火不思支系还有纳西族的'苏古笃'（公元1253年，忽必烈远征大理时，赠给纳西族土司阿良一个蒙古乐队，带去了火不思，纳西族人叫它苏古笃），哈萨克族的大小'荷不斯'，柯尔克孜族的'考木孜'等。"而对于奚琴，他认为陈旸在《乐书》中已经讲得很清楚了，"奚琴大概是今日的二胡、四胡类的始祖。由于清代《皇朝礼器图式》一书已经把奚琴绘错了，因此外国学者帕拉司才说：'清朝的奚琴叫做Churr（朝尔）= Kobus（火不思）'。（帕拉司著《蒙古民俗综合史览》150页）这就是以讹传讹的结果"。他认为，"由弹拨乐火不思到拉弦乐胡琴，这是一大变革"〔1〕。就以上的描述看来，苏赫巴鲁先生显然认定奚琴与"忽雷——火不思"形制的弓弦胡琴是两回事。

应该说，"似琵琶而瘦"的火不思状是B型弓弦胡琴的基本形制，弓在弦外是其基本演奏形态。

其中，洁资我们可以视为B型的原型之一。至于马头琴，

〔1〕参见苏赫巴鲁：《火不思——马头琴的始祖》，载《乐器》1983年第5、6期。

苏赫巴鲁先生认为是从忽雷到火不思，然后演化为“潮尔”。

清代的朝尔也不尽一致，大体有两种：一种仍然保持着火不思那样的连颈槽形箱，只是下端变成了平底，更近于“西那干胡尔”；另一种是插颈的梯形箱（上宽下窄），两面蒙马皮，马尾琴弦，马尾弓，已近于现代的马头琴了。后者，要比火不思、胡琴的连颈棱角槽简单得多，便于制做；两面蒙的马皮，不仅适用于拉弦的特点，也能改变原有的音色。马皮、马尾是牧区的特产，为发展此种乐器提供了充足的物质基础。朝尔已不是马背上奏的乐器了。它便于席地而奏（音箱插在两膝间）。

马头琴是朝尔革新的产物。它既包括形体、象征性的革新，也包括音量、音域、色彩、演奏方法等方面的革新。

清代以前的潮尔是龙首的，这与《元史》中胡琴的描述一致。“现代马头琴演奏家齐·宝力高在《马头琴的起源与发展》（《内蒙古日报》蒙文版 1979 年 2 月 23 日）一文中写到：‘把龙头改制成马头，大致是在俄国十月革命前后，即蒙古人民共和国革命胜利前后。喜欢骏马的我们蒙古民族抛弃了龙头换上马头雕装，充分体现和完全符合我们蒙古族人民的思想感情。由此，现在国内外都统一称之马头琴’”〔1〕。

按苏赫巴鲁先生和齐·宝力高先生的分析描述，马头琴是从火不思类胡琴演化而成的，并将共鸣箱改为接近梯形的形制，虽然弓在弦外，但从形制上看受到了 A 型胡琴的影响，我们可以将其归为 B 型的亚型 B1 型。

---

〔1〕参见苏赫巴鲁：《火不思——马头琴的始祖》，载《乐器》1983 年第 5、6 期。

值得注意的是哈尼族有拉奏的坎吉（三弦），基诺族有拉奏的迪克，可视作B型的不同式Ba，这两种都是既可弹又可拉的乐器，就其演奏形态来看，这两种乐器应该是较为古老的。值得注意的是，在云南丽江的纳西族地区，由于当年元蒙军队征战至此所留下的民族乐器中，有一种称之为苏古笃，其形亦归为火不思类，而且也是有两种演奏形态，即，既有弹弦的苏古笃，也有拉弦的苏古笃。就拉弦的一类，我们亦可将其归为Ba。新疆的萨他尔，亦为B型之属，不同之处是有共鸣弦，我们可以将其归为一种亚型B2，带有共鸣弦的新疆弓弦乐器，我们将在下面研讨。

形式	内　　容
B	牛腿琴(侗)、瓢琴(苗)、嘎哈(苗)、叶克勒(蒙)、克亚克(柯尔克孜)、呃吱(又称洁资,傈僳)、库布孜(哈萨克)
B1	潮尔(蒙古)、马头琴(蒙古)
B2	萨他尔
Ba	迪克(基诺)、坎吉(哈尼)、苏古笃(纳西)

（参见图版46：洁资；图版45：萨他尔；图版43：苏古笃）

第七节:胡琴类弓弦乐器在宋元时代的应用

宋代，确立了胡琴类弓弦乐器的地位，可以说是嵇琴大发展的时期，这不能不归功于城市的市民文化。在勾栏瓦舍之中，嵇琴每每登场。《梦粱录》载，“大凡动细乐，……每只以箫、笙、筚篥、嵇琴、方响，其音韵清且美也”〔1〕。

在一些小型的演出场合，嵇琴也成了不可或缺者。宫廷中，已有了多位从事嵇琴演奏的乐工，周密在《武林旧事》中有多处对嵇琴的记载:

教坊乐作接盏……第三盏唱延寿长歌曲子李文庆，嵇琴起花梢月慢李松。

再生第一盏筚篥起庆方春慢杨茂、笛起延寿曲慢潘后。第二盏筝起月中仙慢侯瑞。嵇琴起寿炉香慢李松。

嵇琴色德寿宫：曹友闻承节郎守阙都管；衙前：杨春和人员守阙都管、魏国忠节级兼舞、孙良佐、石俊、冯师贤；和顾：刘运成、赵进杖鼓兼、惠和、冯师贤、王处仁。

小乐器：嵇琴曹友闻，箫管孙福，篆刘运成、拍侯谅。舞旋嵇琴魏国忠、琵琶豪士英并兼舞三台。

杂剧：……嵇琴：曹友闻、杨春和；……篆刘运成〔2〕。

宋代教坊中有歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、嵇琴色、筝

〔1〕吴自牧:《梦粱录》，浙江人民出版社1984年第1版，第191页。
〔2〕宋·周密:《武林旧事》文渊阁四库全书590-182，212页。

色、笙色、筚篥色、笛色、方响色、杖鼓色、大鼓色、杂剧。在教坊诸乐色中，嵇琴已经作为13色之一部，位居第5，而且在杂剧以及小乐器中也有其身影。在“小乐器”与“杂剧”中，均为筝与嵇琴同时使用，这说明了宋代两种弓弦乐器在乐队使用中的协调一致以及与它类乐器组合应用已是普遍现象。

《都城纪胜》云：

细乐比之教坊大乐则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也。每以箫管笙篆嵇琴方响之类合动。小乐器只一二人合动也。如双韵合阮咸、嵇琴合葫芦琴单拨十四弦，吹赚动鼓板。渤海乐一拍子至于拍番鼓子敲水盏锣板和鼓儿皆是也。

这篆与嵇琴在细乐乐队中两种弓弦乐器也是同时使用的。

还有前面在《梦溪笔谈》所提到的徐衎，更是出类拔萃的嵇琴演奏家。这种乐器以其接近人声的连续发音，清亮的音色得到了人们的喜爱。说到宋代奚琴的流播，我们应注意到的一个事实是，此时不限于在两京都城，已经深入到了福建等地。陈旸《乐书》中的奚琴，其琴弦系在把手之处，即在轴轸之内侧，非现代二胡弦系在轴轸之外侧。福建南音中所用的二弦，系弦与《乐书》所绘的奚琴相同，这也是目前所见仅存的与宋代奚琴相同的系弦方式，由此可见奚琴已经传播至此。至于如何会在这里保存，怎样传播，现在学者们多认为此种乐器在此时随着中原人士入闽而传入，毕竟南宋朝廷偏安于临安，由杭州入闽，无论是水路还是陆路都相对较近而方便，而泉州在南宋时期又是为东方第一大港，是南宋朝廷的重要经济支柱。应当指出的是，在唐代建造的泉州开元寺的大殿飞天伎乐的悬塑造像中，还保存了乐人演奏二弦的场面。虽然该寺在明代重修过，但亦不排除明人仿制前

人塑像的可能。虽不能肯定在此前就传播至此，但毕竟这二弦乐器的形制和系弦方式与宋代奚琴如出一辙。福建南音称这种乐器为“二弦”，这个名称在皇都风月主人编的《绿窗新话》“金彦游春遇春娘”一段故事中亦有出现，而且从乐器的组合看，与箫管合奏，也是相同的。“金彦与何俞出城西游春，见一庭院华丽，乃王太尉锦庄。贯酒坐阁子上，彦取二弦轧之，俞取箫管合奏。”这里的“二弦”无疑是两根弦的拉弦乐器[1]。可见这不过是流变过程中名称的变化而已。

至于弓弦胡琴何以有“二弦”的名称，元人杨维桢（1296—1370）的述说最为明确，《铁崖先生古府》卷二“张猩猩胡琴引”前有小序说：“胡琴在南为第二弦子，在北为今名，亦古月琴之遗制也，教坊弟子工之者众矣，而称绝者尠。胡人张猩猩者绝妙，于是时过余索金刚瘿胡琴名作南北弄。故为制胡琴引”。由此可见，北方胡琴与南方二弦其实是一种乐器。

杨维桢先生诗曰：

张猩猩嗜酒复嗜音，春云小宫鹦鹉唫，猩猩帐底轧胡琴。一双银丝紫龙口，泻下骊珠三百斗。划焉火豆爆绝弦，尚觉莺声在杨柳。神弦梦入鬼工秋，湘山摇江江倒流，玉兔为尔停月白，飞鱼为尔跃神舟。西来天官坐栲栳，羌丝呣呣听者恼。张猩一曲独当筵，乞与五花金线袄。春风残丝二十年，江南相见落花天。道人春梦飞蝴蝶，手弄金瓢（即金刚瘿也）合簧叶。张猩猩手如雨，面如霞，劝尔更画双巨罗，白头吴娥年少词，金刚悲啼奈乐

[1] 皇都风月主人编《绿窗新话》，参见肖兴华：《我国拉弦乐器的产生和演变》，载《乐器》1981年第6期。

何〔1〕。

这里对胡琴既有形制的，亦有演奏形态的，更有对演奏技巧与意境之描述。这胡琴是什么样子的呢？其琴弦是从龙口中吐出的。我们看到，在云南丽江地区的纳西胡琴，仍然保留了这种样式。应当注意的是，《元史·礼乐志》在“宴乐之器”中载有制如火不思的弓弦“胡琴”，以及用竹轧之的“箏”，《马可·波罗游记》也对军旅中的二弦乐器有载，但却没有说明形制。究竟元代的胡琴是何种样式呢？是A型还是B型呢？丽江历来被认为是古乐保存比较完好的地区之一，如果以丽江的纳西胡琴为参照，我们认为元代的胡琴应该是两种形制并存的，纳西的苏古笃有两种演奏形态，一为弹弦，一为拉弦，我们在丽江见到了此种乐器的两种演奏形态。元代，胡琴已经成为此类弓弦乐器的专称。

长期在新疆的音乐家周吉先生认为，福建南音中使用的奚琴与新疆南疆使用的艾介克在形制和演奏技法上相似〔2〕，并列举大量的历史事实说明在唐代龟兹乐等西域古乐对隋唐大曲形成和发展的重大影响，以及龟兹乐等西域古乐与隋唐大曲的直接后裔福建南音之间在许多方面的相似之处，从文化传播的角度探索泉州地区与新疆南疆地区在音乐等各个文化领域内的联系，很有见地。的确，就南音本身说来，既然是隋唐大曲的直系后裔，必然与龟兹乐等西域古乐有着千丝万缕的联系，然而，就奚琴与艾介

〔1〕四部丛刊初编集部《铁崖先生古乐府》卷二，上海商务印书馆缩印常熟瞿氏藏明成化本，第23页。

〔2〕参见周吉：《从福建南音和新疆维吾尔族民间音乐的相似点谈起》，载《泉州历史文化中心工作通讯》1985年第3期。

克之比较，来说明唐代在新疆地区就已经存在胡琴类弓弦乐器，还值得考虑。毕竟在隋唐之时的龟兹乐队中无论是文献，还是出土文物，以及洞窟中的伎乐雕塑、壁画，均不见有艾介克和奚琴的记录，因此，隋唐之时的西域古乐中是否有这两种乐器只能存疑。如果说泉州开元寺的飞天伎乐悬塑造像中有演奏奚琴的形象，以此为据说明唐时奚琴已传播至此，也不能证实龟兹乐中就有此类乐器，毕竟在唐代的丝绸古道上没有此物。而奚琴者，又是东胡属的奚族的创造，非西域古乐也。此外，单从艾介克与古奚琴形制上的考证，并不能说明艾介克为奚琴的祖先。

（参见图版 26：泉州开元寺二弦；图版 31：福建南音二弦）

朱岱红君关注到奚琴在朝鲜半岛传播的情况，他讲到：

奚琴在宋代已经传入朝鲜，成为朝鲜李王家所藏乐器。至今南朝鲜还保留着奚琴的古老形制。在民间也十分流行。据朝鲜的《乐学轨范》（1494 年序）记载，“奚琴，《文献通考》云：奚琴，胡中奚部所好之乐，出于弦鼗而形亦类焉。其制两弦间以竹片轧之，民间或用……以黜檀花木（刮青皮）或乌竹、海竹弓马尾弦，用松脂轧之。按用左手，轧用右手，只奏乡乐”。这种奚琴不但可以用黜檀花木以竹片轧之，亦可用乌竹、海竹弓以马尾轧之，正好反映出奚琴由竹轧而变为马尾弓拉奏的并行、过渡的时代。书中详细地叙述了奚琴各部位名称，以及音位、指法，并且还谈到奚琴的制作和用材。这是一份很值得重视的文献资料〔1〕。

〔1〕转引自朱岱红：《我国拉弦乐器的源流》，载《中国音乐》1984 年第 2 期，第 63 页。

联系到直至现代我国的朝鲜族仍有奚琴这一事实，是否可以认定当时的奚族在金代以后向这里转移了呢?

第八节：胡琴类弓弦乐器的传播方式

胡琴类弓弦乐器，最初受到中原轧筝的影响而产生，其后则在历史长河中流播四域。就典籍记载，胡琴类弓弦乐器应是奚人创制，是在中国的北方以及中原地带。但是查《中国少数民族乐器志》〔1〕、《云南民族器乐荟萃》〔2〕、《广西少数民族乐器考》〔3〕等书，却发现在祖国的大西南和南方地区有着比较丰富的遗存。虽然由于地域的不同，制作材料也有所不同；方言不同，名称也不一致，但其形制和演奏形态却相差不大。其传播方式又是怎样的呢？这曾是我百思不得其解的一个重要问题。但是，当读到童恩正先生《试论我国从东北至西南的边地半月形文化传播带》〔4〕一文后，为这个问题的解释提供了一条新的思路。

"如果我们站在号称'世界屋脊'的青藏高原上纵目远望祖国大地，就会发现在高原的东北，有几道山脉连续地向东延伸，这就是青海的祁连山脉，宁夏的贺兰山脉，内蒙的阴山山脉，直至辽宁、吉林境内的大兴安岭。而在高原的西南部，也有几道山

〔1〕中央民族学院少数民族文学艺术研究所编：《中国少数民族乐器志》，新世界出版社1986年版。

〔2〕张兴荣著：《云南民族器乐荟萃》，云南人民出版社，1990年昆明第1版。

〔3〕杨秀昭、卢克刚、何洪、叶青著：《广西少数民族乐器考》，漓江出版社，1989年桂林第1版。

〔4〕童恩正：《试论我国从东北至西南的边地半月形文化传播带》，载《文物与考古论集》，文物出版社，1987年版。

脉向南延伸，这就是由四川西部通向云南西北部的横断山脉。这一北一南的两列山峰及其临近的高地，在地理上如同一双有力的臂膀，屏障着祖国的腹心地区——黄河中下游和长江中下游肥沃的平原和盆地；在文化上，这一地带则自有其渊源，带有显著的特色，构成了古代华夏文明的边缘地带”。他认为，这一连绵数万里的高地区域之内的“为数众多的民族却留下了若干共同的文化因素，这些文化因素的相似之处是如此的明显，以至难以全部用‘偶合’来解释”。他利用大量的颇有说服力的材料论证了这些地区生态环境的一致性，“是一种基本上由高原灌丛与草原组成的地带”。“自从新石器晚期以来，在这半月形的地带之内，一直是畜牧或半农半牧的民族繁衍生息的场所”，居住着肃慎、东胡、山戎、匈奴、氐羌、井虢、筰嶲、昆明等少数民族，“由于他们所处的生态环境的接近，就决定了他们的经济活动和风俗习惯的相似”。童先生论述到“由于这些联系的存在，在正常情况下，就使直接或间接的文化传播得以顺利进行，而且这些古代民族因自然的或人为的原因需要迁徙时，往往也是选择与自己习惯的环境相似，居住着与自己经济活动相同的民族的地区，从而更加强了彼此之间的文化的共同性”。除了这种人与自然的生态环境的因素以外，“由于以华夏民族为核心的农业民族在文化上高于北方的游牧民族，形成了一种文化优越感；也由于游牧民族一般而言在经济上需要依赖于农业民族并有时通过掠夺来达到目的，彼此斗争，造成华夏族的敌忾心理，此种对立在阶级社会中由于双方统治阶级的利用而更趋尖锐，最终在华夏族中形成了严格‘夷夏’观念，这就从行动上阻止了北方民族的南下或西部民族的东进，从思想上限制了他们文化的传播。当北方或西南边陲的民族需要迁徙时，由于这种人为的压力，往往只能顺长城线及青藏高原东部移动，这就是形成边地半月形文化传播带的另一原

因”。“正是由于华夏族这种源远流长的心理上的凝聚力和文化上的排他性，就促使北方和西方的边地民族的文化传播，始终不能纵贯中华大地而只能围绕其边缘进行”。我们说，虽然曾有过蒙古族入主中原，旗人统治九州的局面，但正如童先生所论述的生态环境以及华夏族“非我族类，其心必异”〔1〕的思想所造成的心理上的凝聚力和排他性等多方面的原因，这些民族的这条迁徙线始终未曾中断过。我们说，这相近的地理条件，生态环境，同为游牧或半农半牧民族的经济形态，相似的风俗习惯，加强了其文化的共同性，这种共同性在音乐文化上也必然反映出来。而乐器则是音乐文化较直观的反映。根据童先生“边地半月形文化传播带”的论说，我想循此脉络仅就现存弓弦乐器列表于兹，来观察一下与这条文化传播带是否相符。

东北	奚琴　奚胡　四弦奚琴
内蒙	奚胡　潮尔　马头琴　四胡(高、中音)
宁夏	胹(资料)
甘肃	牛角琴　马头琴　必汪四胡
青海	扎尼　必汪　四胡
四川	胡惹　必汪　四胡
昆明以北地区	必汪　纳西胡琴　二簧马头琴　弦子　回族二胡　四胡　勒胡(三胡)　布依四胡　洁资　核核　白族京胡
昆明以南地区	坎吉(三弦拉奏)　骨胡土胡　葫芦胡　玎叨　西玎　多罗　玎哦　玎光　龙头二胡　士争　玎黑

资料来源:《中国少数民族乐器志》、《云南民族器乐荟萃》。

〔1〕《春秋左传正义·卷二十六·成公四年》，载《十三经注疏》(下)，中华书局1980年版第199页。

从上表可知，在这个半月形边地文化传播带上集中了胡琴类弓弦的典型乐器。关于这些乐器的形制特征，以及分型分式的问题，我们将在下面的章节中论说。

这里，我们再来看看与云南、四川毗邻的、依然是山高林密的贵州和广西的情况。

贵州	独弦胡琴　纳欧牛腿琴　嘎哈　瓢琴　四胡
广西	博角尼　皆(彝族二胡)　苗族二胡　骨胡　冉卜　冉拜　牛腿琴　嘎哈　四胡

资料来源:《中国少数民族乐器志》、《广西少数民族乐器考》。

表中所见，这些乐器名称虽不相同，形状少有差异，因就地取材以及不同民族的审美观念所致，同物异名，但基本属于胡琴类。由此我们得出一种印象，即在这边地半月形文化传播带以及所辐射的地区，胡琴类弓弦乐器占据了主导地位。虽然在历史上这里由于多方面的原因，曾有过轧筝类弓弦乐器的遗存，诸如在唐代“南诏奉圣乐”中当年由朝廷所赐的轧筝，以及广西现存的琤尼。应当看到，云南历史上的轧筝是朝廷的赐予，由于不适合当地人的审美观念，明代以后已经失传；广西的琤尼据杨秀昭先生讲，现在实际就是存于东兰、巴马、凤山交界的一个村子中，几十年来多次采风所见擅长演奏者只有一人，而且他讲这种乐器不是壮族自身的东西，应是外来的，琤尼的另一称谓“唐琴”也说明这一点。就这条文化传播带弓弦乐器的历史与现状来看，基本上是胡琴类，而少有轧筝类的筑族乐器，不像中原之地呈现出筑族乐器与胡琴类共存的局面，不能不说这条文化传播带有相当的独立性。作为胡琴类弓弦乐器，我们并不排除直接进入中原，继而南下西传的可能性。毕竟是自宋以下契丹人、女真人，蒙古人以至后来的满人，都曾进入中原，必定也会将其音乐文化带

入。自然，这种传入不像唐代，是一种主动的汲取，而更多是被动接受。方式不同，其结果是相同的，即将异族文化与中原文化相融合。

至此，我们看到，这些乐器虽然所属的民族不同，但与这两种型都有着血缘的联系。这条传播带上的民族相似的经济形态，相似的生态环境，风俗习惯，通过这胡琴类的弓弦乐器也明显地反映出来。所以我们说，童恩正先生所讲的边地半月形文化传播带确实存在。从上一节的表中我们看到，云南省南边的农耕文化为主的地带和北面半农半牧，或以牧为主的地带，其弓弦乐器既有一致性又表现出相当的差异。一致性表现在其中相当部分可视为二弦胡琴之型。比如葫芦胡、马骨胡、土胡、龙头二胡、玎叨、西玎、玎哦、玎光、多洛。差异性则更多地表现在音筒的制作材料，琴筒的形状，琴杆的变化，以及运弓的形态（比如反弓用法等等）。这些都与当地的气候条件、地理环境的不同密切相关。此外，还有独弦的土争和玎黑，两种乐器虽然在弦数上与二弦胡琴不同，演奏时只有一根弦，但其实质还是相同的，亦可作为 A 型的另一种亚型 A2，由此我们可以看出这半月形文化传播带最南端的辐射还是相当强烈的。

童先生是从文化地理、民族迁徙以及生态学的角度对文化传播的现象进行释解的，由于资料详实，论证细致，令人折服。的确，就这条传播带而言，其胡琴类弓弦乐器表现出相当的一致性。但是就胡琴类弓弦乐器的传播而言，可能还不是仅就这传播带的理论所涵盖的了的。应该还有诸如战争等多方面的原因。我们知道，中国历史上的战争是相当频繁的，既有局部的，也有更大规模的，甚至有些导致了朝代的更迭。就胡琴类弓弦乐器发生的时代来说，自唐代以下，辽、金政权不断对中原地区构成威胁，金更是占据了中国的北方，致使南宋政权偏安一隅。而正是

辽、金政权驱使奚人作为其马前卒的。史籍中军旅中乐队跟随的记载甚多，这也是此类乐器乃至音乐文化传播的重要方式。至于童先生根据这条传播带“生态环境的接近，就决定了他们的经济活动和风俗习惯的相似”的理论，的确可以看出其共通的一面，这就是以上地区的人们在审美与民俗观念的相通性所导致的选择，更多为胡琴类弓弦乐器而少有轧筝类的筑族乐器。

第九节：中原胡琴与新疆胡琴的异同

新疆在这半月形文化传播带之外，沿祁连山向西北走，即进入新疆。这古丝绸之路上的必经之地，决定了西域诸国，匈奴、突厥、回鹘、中原等文化形态在这里交汇融合。

新疆现在有维吾尔、哈萨克、塔吉克、柯尔克孜、俄罗斯、回、锡伯等13个民族，由于语言的不同，乐器制作材料的不一致，受到多种文化的影响所致，所以，新疆的弓弦乐器是很有特色的。

族　属	乐器名称	流传区域
维吾尔	艾介克、萨他尔、胡西他尔、哈尔扎克	塔里木盆地、吐鲁番、伊犁、哈密等地
哈萨克	库布孜	伊犁、塔城、阿勒泰以及博尔塔拉
柯尔克孜	克亚克	克孜勒苏、伊犁、塔城、喀什等地
塔吉克	塔吉克艾介克	塔什库尔干塔吉克自治县等地
蒙古	叶克勒	博尔塔拉蒙古族自治州等地

新疆弓弦乐器,依然可以视为胡琴类A、B两型的不同“亚型”或“式”。艾介克显然与A型相关,萨他尔则是B型之属。虽然在形制与演奏形态等方面有些差异,但宏观上来看则不能不说有着相当程度的一致性。“哈密艾介克,类似汉族的二胡,有两根主奏弦和8根共鸣弦”,维吾尔的艾介克“虽类似波斯的‘卡曼恰’,但却多了10根

共鸣弦,成为一种新的乐器"〔1〕。可见这艾介克既受了汉族的影响,也受到西域的影响。周菁葆先生认为,"哈密地区木卡姆所用的艾介克,形制近似中原的四胡,它最早由蒙古人发明",而"四胡是蒙古人在波斯的'卡曼恰'影响下创造的",然而他却又讲哈密艾介克其形制"与波斯的'卡曼恰'也没有任何关系"〔2〕,我认为,维吾尔艾介克应该是受蒙古、波斯和中原多重影响的产物。虽然在音箱以及琴杆、系弦的琴轴轸、弦数等方面有些差异,但大致应属于A型,可将其列为A型的另一亚型A3,这样认为,主要是历史上艾介克多有共鸣弦,这是与半月形文化传播带以内明显不同的。应当看到奚琴对这种乐器的影响。虽然奚琴用"竹片轧之",但这弓的不同不足以割断这两者之间的联系。另外,从现有的资料来看,蒙古人的四胡还很难说是在波斯的"卡曼恰"影响下创造的。

说到维吾尔族的弓弦乐器,就艾介克说来,现在的新疆境内其实也存在着相当的差异,哈密地区的艾介克与刀郎木卡姆(主要流行于南疆的巴楚、莎车等地)中的艾介克,以及现在经过改良的艾介克有着明显的不同。如果我们不能将这些梳理清楚,也就可能作出错误的判断。

哈密艾介克,由于其地理位置所决定,在丝绸古道上应当是首当其冲地受到中原文化的影响,因此,哈密艾介克的形制其实就是中原的二胡,所不同的是加上了共鸣弦。而且,据哈密地区文化局张国权先生讲,当地老百姓又将哈密艾介克称为"胡胡子"。更为使人感兴趣的是,作为东疆哈密地区的维吾尔族的木卡姆,与它地木

〔1〕周菁葆:《丝绸之路上的音乐文化》,新疆人民出版社,1987年版第249页。

〔2〕周菁葆:《丝绸之路上的音乐文化》,新疆人民出版社,1987年版第421页。

卡姆不同,其多套木卡姆与其说是歌舞大曲的形式,倒不如说是民歌的连缀。其中的多首歌曲,无论是从曲体调式还是旋律,都明显受到中原的影响。所以说,哈密艾介克,就目前的情况来看,并不是维吾尔族乐器的典型代表。但是,我们却从哈密艾介克的身上明显地看出其与中原胡琴的内在联系。有意思的是,与哈密为近邻的、位于甘肃省安西县境内的榆林石窟,在被定为西夏或元代的第十窟的壁画中,就有了胡琴的形象,所不同的是,榆林石窟中的胡琴形象是没有共鸣弦的。除此之外,其形制与哈密艾介克基本相同。由此说来,哈密受到中原胡琴的影响应是不足为怪的事情。

地处买盖提、阿瓦提、巴楚、莎车等地的刀郎木卡姆,以其古朴和深厚的文化内涵越来越受到学者们的关注。其中主要的弓弦乐器刀郎艾介克,就形制上与哈密艾介克有较大的差异。最主要的表现在其琴筒是为碗状的,其琴弦与弓毛均为马尾,其系弦方式不似中原胡琴那样系在轴轸的一端,而是自琴杆的上方中部穿出,现在的刀郎艾介克虽然有两个轴轸,但是却更多的只用其一,另外一个闲置。这种形态说明,虽然现在的刀郎艾介克只有一根主奏弦,但是在历史上作为两根弦(两个轴轸均用)的形态却有用过的可能性,否则这另一个轴轸只是作为装饰的意义便有些说不过去。就这一点说来,中国艺术研究院音乐研究所的学者们在河北省搞田野时发现的已经用蜡封住的九孔管也可以作为一种证明〔1〕。自然,作为刀郎艾介克,共鸣弦是必不可少的。刀

〔1〕九孔管是唐代宫廷中的形制,其后史籍记载多为八孔,这即是说在宫廷中九孔管已被弃用。但是,在河北的田野调查中,这种九孔管竟然被发现了数支,由此说明虽然这种九孔管的形制在宫廷中已经演变了,却在民间仍有遗存,这便是“礼失求诸野”的道理了。但是,用蜡将一孔封住不用,也说明了乐学观念的变化。

郎艾介克的共鸣弦，每位艺人们在制作的时候其数量也是不统一的，一般说来，有 10～14 根不等。属于在琴杆两边对称排列的样式。刀郎艾介克的形制还有一个特点就是，由于共鸣弦排列在琴杆的两边，所以，留给演奏者按弦的空间是比较小的，一般只有一个把位。在只有一根弦的情况下，从理论上讲音域是不宽的，但是，从新疆艺术研究所的学者们在 1998 年的秋天赴刀郎地区采录木卡姆时对老艺人演奏艾介克的实录情况看，艺人们却能在一个把位上、在相同的音位上采用泛音奏法演奏不同的音，使得整个音域在十度以上，的确是技艺高超。至于共鸣弦的问题，新疆乐器也是有其特色的。据了解，欧洲一些带有共鸣弦的乐器，其共鸣弦是基音相同的，但新疆乐器的共鸣弦，却是音高不同的排列组合。究竟这种排列组合的意义何在，尚有待更深入地研讨，但这却表明这种形制的艾介克显然是经过维吾尔人按照自己的审美观念加工改造过的，但总的说来仍为 A 型。值得注意的是，就新疆维吾尔族所共有的木卡姆音乐来看，东疆与南疆、北疆木卡姆中所用的弓弦乐器也有差异。现在作为新疆木卡姆中的代表的南疆喀什等地的十二木卡姆，其弓弦主奏乐器是萨他尔；而与其相近的刀郎木卡姆，其主奏弓弦乐器是一弦的艾介克；东疆的木卡姆弓弦主奏乐器虽然也叫艾介克，却是除去主奏弦即为中原胡琴的形象，而且在当地也的确是又称为胡胡的。北疆的木卡姆，与其他三种不同的是其主奏乐器中没有弓弦的艾介克和萨他尔，而是弹弦的热瓦普。当我们理清木卡姆中弓弦乐器的使用情况，又对各地的异同进行具体分析之后，便可以看出即便是维吾尔族最具代表性的木卡姆这种音乐形式，其弓弦乐器的形制与使用也是不尽一致的。

至于现在新疆的艺术团体以及音乐院校教学中所使用的四弦的弓在弦外演奏的没有共鸣弦的艾介克，据新疆艺术研究所周吉

先生告知，是20世纪40年代以来根据小提琴的原理经过加工改造过的品种，并非历史上的面目。胡西塔尔也是近年来发展起来的。所以，将维吾尔族的弓弦乐器梳理清楚是十分必要的，如果我们对这些问题不交待清楚，便会造成观念上的混乱。

唐代奚琴或称嵇琴在东胡以及中原已经流传甚广，而按照周菁葆先生的考证，维吾尔人却是“至迟在公元14世纪已掌握了波斯人发明的‘卡曼恰’，而用‘哈尔扎克’重新命名，之后称作‘艾介克’。按阿拉伯语中‘艾介姆’是指非阿拉伯人。维吾尔人采用‘艾介克’，显然原为了表示这是本民族的乐器。维吾尔的这种拉弦乐器共鸣体为圆形，两根弦，用弓拉奏”〔1〕。

值得注意的是，起码在沈括的时代中原地区已经有了马尾弓弦之胡琴的可能性，这即是说作为弓由竹片到马尾的过渡此时已见端倪，那么14世纪之前谁又能说不会因契丹、匈奴、突厥与蒙古以及中原的文化交流之中对“艾介克”产生影响呢？更何况就新疆木卡姆的律制来说是“以纯律为基础”，艾介克是木卡姆中的乐器，而纯律是中原地区固有的一种律制，周菁葆先生经过对木卡姆中使用的乐器进行实际测音，以大量的数据进行分析之后也持此说〔2〕。所以说，艾介克受蒙古与中原之影响不是没有可能的。此外，萨他尔，就其形制来看，与“似琵琶而瘦”的火不思实为孪生兄弟。就弓弦乐器说来，则可作为胡琴类之B型的另一亚型B2，这样讲，还是因为其有共鸣弦的缘故。萨他尔的10根弦，1根为主奏弦，其余9根为共鸣弦。火不思，既有弹

〔1〕周菁葆:《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第46页。

〔2〕周菁葆:《丝绸之路上的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年版第318页。

奏亦有拉奏，史籍记载颇详，却又分属弦鸣乐器的弹弦和拉弦两类，这种现象其实并不难解释。这一，由于新疆之地受多种文化的影响，蒙古、突厥、阿拉伯伊斯兰诸国乃至俄罗斯族人都聚居此地，相互影响，因此，这种同器异名，同名异器的现象尤为多见，也在情理之中。这既有对本民族文化的肯定，又有对他民族文化的吸收，所以会造成你中有我，我中有你的局面。那么，这萨他尔从何而来呢？我们说它既有源自阿拉伯世界"西沙克"的可能，也有吸收蒙古"火不思"的条件。

阿拉伯音乐史记载，阿巴斯王朝之时，阿拉伯人把西沙克称作突厥乐器，"其构造是有一个椭圆的音箱，用核桃木制做，乐器面蒙羊皮，露有音孔，用弓拉奏，马尾做弦"。然而"这种乐器在阿拉伯没有流传下来"〔1〕，虽然阿拉伯音乐史中有载，突厥人自古就有这种乐器，但"文献中无论是龟兹乐、高昌乐、疏勒乐，还是悦般乐、安国乐、康国乐都没有使用弓弦乐器的记载，在西域石窟壁画中也没有任何描绘"。而且"萨他尔这个乐器在印度、巴基斯坦、伊朗、阿拉伯各国都没有"，因此，周菁葆先生认为萨他尔"是在18世纪中叶至19九世纪这段时间由中国维吾尔人发明创造的弦鸣乐器"〔2〕。周先生注意到"现今新疆柯尔克孜族使用的'克雅可'和哈萨克族使用的'霍布兹'(项按：又译库布孜)则有可能是'西沙克'的遗传"。查克雅可和霍布兹这两种乐器，其音箱与萨他尔有着较明显的差异，也没有共鸣弦，然而这"霍布兹"就其名称来说的确应与蒙古族的火

〔1〕周菁葆：《丝绸之路上的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年版第414页。
〔2〕周菁葆：《丝绸之路上的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年版第415页。

不思相联系，何况《元史》就载有制如火不思，用马尾弓捩之的胡琴，宋人所绘的《蕃王按乐图》中的弓弦乐器也是火不思状。萨他尔，虽然名称与火不思有异，但其的确是"似琵琶而瘦"的型制，不同的则是有共鸣弦。由此我们可以看到，新疆的萨他尔、霍布兹、克雅可，是多种文化汇集的产物，这里既接受了突厥文化的影响，又受到匈奴、蒙古族文化的影响。这种"同器异名"的现象应是新疆乐器的一大特色，不能简单地将其与任何一方的联系割裂开来。这即是说，我们既要将眼光向外，又要目光回视。其外是波斯、印度、阿拉伯伊斯兰世界以至俄罗斯乐系，回视则看到匈奴、蒙古以及华夏中原文化对其的巨大影响力。就其形制说来，虽然有所变异，但万变不离其宗，没有脱离"似琵琶而瘦"的基本型。

一个有趣的问题是，不论是艾介克，还是萨他尔，在维吾尔族都有共鸣弦，以产生应主弦而取声的和声效果。这种共鸣弦的现象，在波斯、印度、阿拉伯一些国家均有，由此可以看出新疆与这些国家联系之紧密。"印度弦鸣乐器的特点在于共鸣弦的普遍存在和使用"〔1〕。这是周菁葆先生在研究印度弦乐器后得出的认识。应当看到，虽然历史上中原、匈奴与西域诸国交往频繁，这共鸣弦却始终没有在这边地半月形文化传播带以内流行。特别是在这边地半月形文化传播带上，这么多的民族，这么长的区域范围，虽然弓弦胡琴的两大类型都有存在，这共鸣弦却不曾流传，中原之地亦没有流行，只是在《皇朝礼器图式》中所载的四部乐里才可以得见，这可能是随着礼贡等交往，仅在宫廷极小的范围内使用。很有些"西风不入玉门关"的感觉。中国北方游

〔1〕周菁葆:《丝绸之路上的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年版第375页。

牧民族以及华夏中原民族在同西域各族的文化交往中，虽然相互汲取，却又保持着自己的特色，这不能不说是文化选择的具体体现，由此也反映出中国乐系与印度、波斯、阿拉伯乐系的异同。维吾尔族既受中原和匈奴等文化西传的影响，又因其与突厥，阿拉伯等族系有着密切关系，受西域文化东渐的影响更重。他们与西域诸国的语言接近，多属突厥语系，许多乐器的名称因此而相近；多存在四分之三音体系；多有共鸣弦；多有木卡姆类型的古典音乐；多信奉伊斯兰教；自然条件、文化地理相同，风土人情、风俗习惯亦有相当的一致性；就新疆自身说来，中国，波斯——阿拉伯，欧洲三个音乐体系在这里互相影响，属复合体系的民族音乐形态。由此说来，新疆弦鸣乐器中有共鸣弦和没有共鸣弦的品种并存也就不足为怪了。作为共鸣弦，不能不认为与有和声思维的音乐体系相联系，这也是与蒙古、与中原不同的一个重要因素。

还应注意的是，在新疆地区，弓弦乐器使用共鸣弦的现象并非所有的民族都如此，新疆的蒙古族所用的叶克勒虽然也应该是B型胡琴的变体，却没有共鸣弦。这种乐器主要用于北疆阿勒泰山腹地的哈纳斯湖区白哈巴、哈纳斯、禾丰等蒙恰克人中间，“叶克勒琴身多用当地盛产的沙古都力（夏尔朗）或红松等轻质木料制作。长半球形音箱由整块木料挖槽而成，上复山羊羔皮、马驹后腿根内侧及母马胸乳部等薄质皮料或哈纳斯湖特产的大红鱼皮〔1〕。琴柄与共鸣箱连为一体，下部稍宽，无品位。直颈琴头为背面空洞的长方形，左右各有琴轸一根，上拴粗细不同的马

〔1〕 原注2：叶克勒的共鸣箱面膜除常见的胶粘以外，常有牛筋绕绑固定在箱面者，笔者所见禾木村牧民托尔拉所使用的即是如此。载《叶克勒曲选》，新疆人民出版社 1990 年 7 月第 1 版第 36 页。

尾弦两根。木质桥形琴码置于共鸣箱膜面下方约三分之一处，其上方常搁置一块石片或金属块以改善音色。弓杆用柳木或苇杆制做，上挂松软马尾弓毛。琴身通体除在头部绘有本部落、苏木〔1〕的徽号外，无任何装饰，也不涂任何面料。

民间流传的叶克勒琴，因为多由牧民自己制做，形制多有变异，规格大小不一……叶克勒又被称作‘满达拉希’”。据学者们研究，“叶克勒有可能是马头琴的始祖”〔2〕。还应注意的是，处于北疆地区的蒙古族的叶克勒，没有受新疆维吾尔族弓弦乐器共鸣弦的影响，依然坚守着只有主奏弦的状态，这还应当视为保持本民族的审美与风俗习惯所致。

从目前情况看，除维吾尔族外，生活在新疆的凡有弓弦乐器的民族，诸如蒙古、塔吉克、哈萨克、柯尔克孜族等，也都不用共鸣弦，这也是一种非常有趣的现象，反映出民族文化的独立性和主动选择。

以下是周菁葆先生所调查记录的萨他尔和艾介克共鸣弦的多种排列情况:〔3〕

萨他尔，其形制类似弹拨尔，指板细长，有18个固定品位。主奏弦只有一根，但共鸣弦却有9至13根不等，用马尾弓演奏，定弦因人而稍异。

……………………共鸣弦…………………… 主奏弦

〔1〕原注3：苏木，蒙古族古老的组织形式，相当于“乡”。载《叶克勒曲选》，新疆人民出版社1990年7月第1版第36页。

〔2〕载《叶克勒曲选》，新疆人民出版社1990年7月第1版第18-34页。

〔3〕周菁葆著：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1987年12月第1版第304-305页。

(a) c2 a1 g1 e1 d1 c1 a g e d c G　　C

……共鸣弦……　　主奏弦

(b) b1 a1 #f1 e1 d1 b a #f e　　d

……共鸣弦……　　主奏弦

(c) d2 c2 a1 g1 e1 d1 c1 a g e d c　　B

……共鸣弦……　　主奏弦

(d) a1 f1 e1 d1 c1 bb a g f e d c G　　d

艾介克，有3种形制，通用“艾介克”是用椰木做共鸣箱，制成圆形，面用软木，有4根弦，用弓拉奏。这种乐器的表现力很丰富，音色清晰明亮。另一种是“哈密艾介克”，类似汉族的二胡，有2根主奏弦和8根共鸣弦，只在哈密木卡姆伴奏中使用。此外，还有古老的多朗艾介克，有1根主奏弦和3根主奏弦之区别。定弦为：

(a) 通用艾介克

g d1 a1 e2

(b) 哈密艾介克

……共鸣弦……　　主奏弦

d1 d1 c1 c1 a a g g　　a1

(c) 多朗艾介克　　d1

……共鸣弦……　　主奏弦

d2 b2 a1 g1 e1 d1 c1 g　　C1

……共鸣弦……　　主奏弦

a1 g1 e1 d1 c1 a g e d c　　d1 g1 c2

(参见图版44：克亚克)

在此，我要强调指出的一点，一定不能以现代的疆域来理解

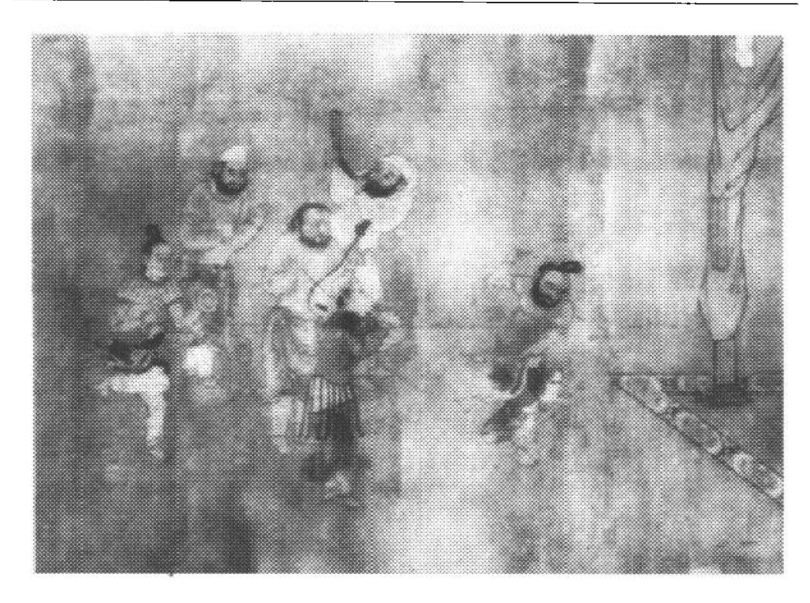


图 26 宋人所绘的《蕃王按乐图》

历史。中国在唐、辽、宋、金时期，就西部边界说来，可达咸海一带，这是多种典籍所证实的。因此，现在属于中亚、西亚的许多地方，在历史上的某一时段，其实是在中国版图之内的，从这种意义上讲，中国隋唐时期宫廷中的多种被认为是外来的音乐，诸如“安国乐”、“康国乐”、“龟兹乐”等等，实际上是中国当时西部各民族的音乐在宫廷中的融汇，而不是外国音乐进入中国的具体体现。既然是在中央政权的管辖之下，那么，必然在政治、经济制度上受到制约与影响，在文化上得以交流。既然宫廷中能够将西部诸族的音乐文化形态吸收融合，那么，必然也会将中原地区的音乐文化形态向其所辖的区域进行传播与交流，毕竟，就文化交流来讲，是双向乃至多向的过程。在中心地带所产生的弓弦乐器也会以多种方式向其所辖的西部疆域之内的诸州、府传

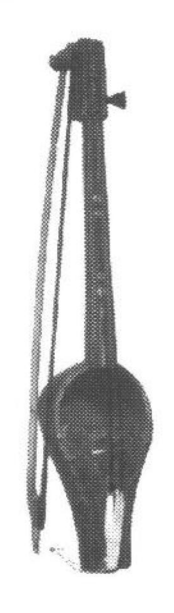


图 27 叶克勒

播。中国弓弦乐器起源的区域是在中原地区，具体说是在中、东部地区；从年代上，在中、东部弓弦乐器早有流行之时，同时段之内西部诸族既无记载，亦不见考古的资料。而西部疆域之内的各民族的弓弦乐器无论是史料和考古资料所见都比中原地区晚出，其弓弦乐器的形制与演奏形态与中原地区的同类相比，则见联系密切，因此，说中原地区的弓弦乐器在传播的过程中影响了西域当是自然之事。

第十节 关于“胡琴”是二胡类弓弦乐器的总称

江苏的李加宁先生就我对胡琴类弓弦乐器的阐述提出了他的见解，认为“奚琴并不归于胡琴类”，“似琵琶而瘦”的火不思类型的胡琴也不属于“胡琴”，胡琴“是二胡类弓弦乐器的总称”〔1〕。究竟奚琴与火不思类型的弓弦乐器属不属于胡琴，我想，这应该进行历史的分析。

“胡”民族，是历史上人们对中国北方和西北各少数民族的统称。细分之下则有不同的族属类别。这有如历史上的百越和百濮民族一样。以百越为例，当时中国的东南、华南甚至西南的广大地区都称为越，诸如东越、吴越、杨越、南越、西瓯、骆越、共人、滇越等等，史称“百越”。胡民族虽无百胡之说，历史上亦有“五胡乱华”的记载。其实，胡民族又何止此五家？所以我们说，所谓“胡”民族，是一个广义的概念。（文献中记载灵帝喜胡服、胡帐、胡床等，这里的史工们也并没有具体指出是胡的哪一分支，也没有必要。）既然现在的历史学家们能够对百越、百濮等民族统而论之，即是讲在历史的某一时段之内，这些不同的民族有着许多相同、相通之处。具体分析则另当别论了。基于这种认识，我们说，奚琴与“似琵琶而瘦”的火不思类型的弓弦胡琴都是胡民族的创造当为不误。

奚族与中原人之联系自古密切，甲骨文中就有对奚“族”或

〔1〕李加宁：《〈胡琴和奚琴的流变新解〉之补充》，载《乐器》1995年第2期第4页。

“方国”的记载，奚族在商代即有为中原人俘虏的，称为“奚奴”。对奚族在其后的发展流变，我们已经在前面作了分析考释，这里不再赘述。《新唐书·北狄传》明确地讲：“奚亦胡种”〔1〕。奚族是擅长音乐的民族，也是懂得创造的民族。正是他们在与中原民族的密切交往中吸收了轧筝类弓弦乐器棒擦之弓，用于其弹弦类的奚琴上，创造出了棒擦的弓弦奚琴，对中国音乐中的胡琴类弓弦乐器有着开创之功。

由此，我们联系到中国历史上从北魏时所有并延续千余载的“乐户”制度，以及历代征战将所俘获的人口沦为奴隶的做法，边地的胡民族虽然在历史上的某些时段有过入主中原的辉煌时期，但一些弱小的民族的命运是不由自己掌握的。他们中间不乏能工巧匠，为人类创造出了精神和物质上的财富。我想，奚人就是这样的群体。虽然处于社会的底层，却利用自己的聪明才智，善于吸收，将本民族特有的弹弦类的奚琴逐步改造成棒擦的弓弦奚琴。由于成为了新的品种，以至于在当时竟以创造者族类的身分命名。陈旸在《乐书》中也明确地指出：“奚琴本胡乐也，出于弦鼗而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉”〔2〕。至此，我们说奚琴为胡琴类弓弦乐器的鼻祖已经没有什么疑问。

赵后起先生在分析了奚族作为北方少数民族的情况之后，特意提请大家注意一个历史事实，即在南方亦有奚族的一支。

南北朝时期以前，在今江西省南部和广东省北部的韶关、曲江一带地区、亦有一个以从事农桑的少数民族——奚（或作傒，

〔1〕欧阳修、宋祁撰：《新唐书·北狄传》，中华书局1975年版。

〔2〕陈旸：《乐书》，光绪丙子广州版。

或作溪)。自晋怀帝永嘉元年（公元307年）以后，由于北方世家大族南迁，奚人多沦为奴婢。南朝宋人乔道元就曾在一篇文章中谈及他家中有“小婢从成，南方之奚”（见《初学记》卷19）的一事。而《资治通鉴·晋安帝义熙六年》也记载了晋末农民起义军将领徐道覆部下多为“始兴溪子，拳捷善计”的史实。“始兴溪子”即是指生活在今天广东始兴、曲江一带的奚族人民。南北朝以后，奚人与汉人逐渐融合，奚族之名就渐渐消失了。史书虽不曾记载“南方之奚”有造琴之说，但根据奚琴的名称和制作材料来看，其产生于南方奚族人民中间也不是没有可能的，甚至可能性也许更大些。因为泉州唐开元寺斗拱上的乐使飞天所持“二弦”和今天南曲伴奏乐器——二弦，都仍然保留了奚琴的大部分特征。这是值得引起注意的历史现象〔1〕。

赵先生对南方奚族的提出，主要是从奚琴的制作材料方面考虑的。

按陈旸《乐书》所云及书中所绘奚琴图来看，琴体制作和擦弦所用工具乃以竹为主要材料。竹属禾本科长年生植物，其在我国生长区主要分布在长江流域、华南及西南各地，并非北方产物。如果说古代北方气候湿润，宜于竹子生长，那仅仅是一种推测而已，并无事实根据。年代较远的《诗经·卫风》有云：“瞻彼淇奥，绿竹猗猗”。然卫地淇水（今河南省北部）其去北部奚人聚居的锡拉木伦河流域有数千里之遥。而相距南北朝、隋、唐不远的晋戴凯之《竹谱》则明确地记载了当时竹子的生长概况：

〔1〕赵后起：《胡琴考略》，载《艺苑》1983年第4期，第64－70页。

“虽冬箭性忌寒，九河鲜育，五岑实繁”。九河者，指今山东平原地区。五岑者，在今湖南、江西、广东、广西境内。九河已经很少见到竹子，何况是寒冷的奚人游牧地区呢？乐器的产生总是和人们的劳动生活相联系的，又是同当地地理气候所盛产的物质材料密切相关的。以游牧为生的奚人何不就地取材，用常见的马尾做弓擦弦，反倒去千里迢迢的南国取材，制作“以竹片轧之”的奚琴，来作为自己的娱乐器具，这岂不是舍近求远了吗？〔1〕

其实，奚琴的制作材料问题，并非不可理解。因为直到现代，也不能说北方就不能种竹子，只是不适合于较粗竹类的生长罢了。像制作琴杆和琴弓的竹杆、竹片，北方生长的竹子完全可以胜任。更何况，作为大运河这么一条南北的水上交通动脉，可以直接通到现在的北京地区，将竹子运到北方也不是一件难事，奚人当年的活动区域已经达到河东地区，北宋都城汴梁城是与运河相通的。

因为文献的记载奚琴多用竹制，而南方才是盛产竹子的地区，所以赵先生更多以奚琴之弓的制作材料来推测。但是就赵先生的考证而论，“南北朝以后，奚人与汉人逐渐融合，奚族之名就逐渐消失了”。既然如此，则奚琴为南方奚族起源的说法显然是论据不足。因为从南北朝至唐代中晚期，已经过去了几百年，既然南北朝以后南方奚族的名称已经不存，何以会在数百年以后被世人所认定奚琴由他们创造出来？再者，宋代刘敞的诗中很明确“奚人作琴便马上，弦以双茧绝清壮”，这显然是为马上民族轻便易携而做的琴。还应该注意的是，陈旸《乐书》在谈到奚琴

〔1〕赵后起：《胡琴考略》，载《艺苑》1983年第4期，第64－70页。

的形制时尚有一句话“非用夏蛮夷之意也”〔1〕，此语究竟作何解释，很少有人注释，一般所引材料只用到这句话之前，我想，用此语来回答赵先生的奚琴为南方奚族创制的说法，倒是比较合适的。由此说来，说奚琴为北方奚族所造当不是臆想。所以，我们还是认为奚琴应该是由北方的奚族所为。北方奚族在唐时仍然比较强盛，直至辽金时代一直存在，而且史籍记载颇多，这也与奚琴创制并发展的年代相吻合。

特别应该注意的一点，即是目前所见的考古资料显示，与陈旸《乐书》中奚琴的形制接近或者说是吻合的形象，无论是甘肃的榆林石窟，还是山西繁峙的岩山寺，均为当年少数民族政权统治的地区。前者应属西夏的领地，后者则是金的地盘。都是马上民族。而作为辽契丹政权，其肇始于南北朝的晚期阶段，辽人与奚族的关系已在前面说明，所有这些，都为奚琴为北方奚族创制说提供了较为有力的证据。

奚琴在有了弓弦一类之时，在一个相当长的时段呈现出弹弦的一类与成为弓弦的一类并置的局面。然而，由于人们出于对新生事物的敏感，更多关注弓弦的一类，只有在一些诗句中透露出弹弦一类仍然存在的信息。我们注意到，当弓弦的奚琴确立之初，其“弓”是与轧筝相同的，即都是用竹片——棒擦，奚族所居的地域是少产竹子的，而其又是逐水草而居的游牧民族，他们在长期实践中逐渐认识到了马尾做弓的优势。学者们根据现代科学仪器对马尾的观察分析，则可以充分证明马尾用于琴弓的优势所在。

把马尾横切，将横切面置于显微镜下观察，就可看出它是由

〔1〕 陈旸：《乐书》，光绪丙子广州版。

> 三层构成的。即鳞片层、皮质层和毛髓层。
>
> 马尾的最外部是鳞片层。鳞片层是由薄的外膜构成，细胞高度角质化。鳞片边缘呈曲线和折线形，比较光滑。从马尾的根部开始，鳞片的边缘朝着梢部，像中式平房上的瓦片一样，一层搭着一层，彼此重叠排列。当然，鳞片的大小，不如瓦片那样规格一致。鳞片层之内，是皮质层。皮质层较厚，是由角质化了的长形细胞构成。细胞之间结合的十分紧密。马尾的抗张强度主要是由这一层来决定的。
>
> 马尾外部具有鳞片层，这就奠定了弓毛与琴弦间摩擦力的基础，为了使推拉弓（上、下弓）时的摩擦力均衡，在拴系弓毛时，将一束马尾的一半倒向。另外，马尾鳞片相互的搭接，形成凹处，对于松香的附存极为有利。再者，马尾为蛋白质所构成，其分子侧链与肽链上的极性基，对极性物质松香有较大的吸附力。因此，当以马尾做弓毛，涂上松香，就能牵动琴弦自如地放声“歌唱”了。由于马尾构造的特殊，加之有较高的强度与弹性，它成为乐器弓毛的上好材料就毫不奇怪了。到目前为止，还没有哪一种材料（天然的和人造的）能够完全取代它〔1〕。

正是马尾的以上特性，使其成为乐器弓毛的上好材料。逐水草而居的游牧民族本身有着取之不尽的马尾资源。基于这种认识，这竹擦改为马尾弓擦也就是很自然的事了。从竹弓到马尾弓是弓弦乐器发展过程中的重大进步，亦可以称之为革命性的变化。就弓之发展来讲，可谓是出于蓝而胜于蓝了。马尾弓的出现，影响了以后广大的胡琴类弓弦乐器，从而后来者居上，加上形体轻便易携，一弦多音等诸多的优点，所以胡琴类弓弦乐器自宋以后得到

---

〔1〕 芦芒：《乐器用马尾》，载《乐器》1981年第4期，第15页。

了较快的发展。

我们说，奚族正是先吸收了汉民族的文化所长，将这种竹擦法融入本民族的乐器之中，进而创造了竹弓擦奏的奚琴，创造了本民族的弓弦乐器。这种弓弦乐器以其明显的优势而显示出较强的生命力，继而他们又因地制宜，将竹弓改为马尾弓，从而完成了弓弦乐器一项革命性的变革。这种变革完成之后，随着战争、迁徙、礼贡等多种文化传播方式而影响中原，并形成了自己的体系，这便是拥有诸多子孙的胡琴类弓弦乐器家族。这个从棒擦向马尾弓擦的转化过程可能是起于宋代，但最终完成则还是稍后些的事情。

就"胡琴类"和"奚琴类"的关系说来，其一，现在尚无证据表明"奚琴类"在成为弓弦乐器以前以及在弓弦与弹弦交错并置期弹弦一类的形制是否与成为弓弦后的形制上的不同。的确，当一种新的类别出现，应该是在形制上做出改进，以适应新的变化。如果照李文的逻辑，这胡琴究竟产生于何时代呢？既然奚琴不属于胡琴类，那就是说所谓"胡琴类"应是另有源头，那么，这胡琴类的源又在哪里呢？不应忽略的一个事实是，林谦三先生的分析与推论是建立在中国弓弦乐器经突厥人之手从西域印度传来的基础之上的。这一点，在《东亚乐器考》中说得明白。是否李加宁先生也同意林氏的这一观点呢？如果不承认奚琴是中国胡琴类弓弦乐器的鼻祖这一事实，那么，这"胡琴类"弓弦乐器在中国就只有两种解释，其一是接受林氏本人出于无奈的分析，中国的弓弦乐器无论是轧筝还是奚琴，所用的"弓"是由印度而来，即中国弓弦乐器西来说；其二就是中国的"胡琴类"弓弦乐器是无源之水，无根之木，凭空产生。有一点应当注意，圆形琴筒（圆槽）和长琴杆的形制适应"持筷式"握弓和按弦，马尾弓擦弦的演奏方式，的确应当是在竹擦奚琴之后的，这一点，林谦

三也明确指出："是构造上与并用弓擦奏法乃至废弃了竹擦奏法以后的奚琴有着关联"[1]。林谦三的下一段论述使人有疑问。"奚琴一旦以弓代替了竹片，立即变了今日最普通的、有圆槽而将弓弦插在弦间的胡琴，这表示着奚琴是正为知道了弓擦法之远胜过竹擦法，所以不知几时就改变了奏法，而成为几乎与圆槽胡琴一样的乐器"[2]。这里的疑问在于，是奚琴的创造者在不断实践的过程中领悟到马尾做弓的优势，从而创造出了马尾弓呢？还是如林氏所论"逞我的想象，则初起是以竹片擦奏的奚琴由西方传来"[3]。有趣的是，林氏认为连竹片擦奏的奚琴都是从西方传来的，那么，马尾弓擦之胡琴更不必说了，他在书中一节的标题就明白的写道，是"擦奏弦乐器的东渐"[4]，他认为中国的弓弦乐器轧筝与奚琴"可能经突厥人之手而从西方传入"，"以竹擦奏的方法也当然是一并传入的"。不知李加宁先生是否同意林氏的这种观点，如果是持"中国弓弦乐器西来说"的观点，李先生对"胡琴类"弓弦乐器的看法也就不难理解了。

至于李先生的以下论说

"似琵琶而瘦"的胡琴类，经历了从弹弦与拉弦、弹弦的交叠，终被排除在拉弦乐器之外。同样，归究于自身不便拉弦的形态，这是弓在弦外"持筷式"演奏方法无法适应之使然[5]。

---

[1][2] 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年第 1 版第308页。

[3] 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年第 1 版第 304 页。

[4] 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社 1962 年第 1 版第 294 页。

[5] 李加宁：《〈胡琴和奚琴的流变新解〉之补充》，载《乐器》1995 年第 2 期第 4 页。

就这一点，我想提请李先生注意，弓在弦外的“似琵琶而瘦”的胡琴类，无论是在历史上，还是在现实生活中，都没有被排除在拉弦乐器之外。这种演奏形态也并非不便拉弦。君不见，蒙古族的马头琴，潮尔，据苏赫巴鲁的考证，其祖为火不思〔1〕，演奏形态为弓在弦外；傈僳族的洁资，形如火不思，演奏形态亦为弓在弦外，哈尼族的坎吉，基诺族的迪克，以及西南少数民族中的牛腿琴、嘎哈、瓢琴等都是弓在弦外，他们的演奏者以其娴熟的技巧，自如地演奏着这些乐器，并无感到不适。我在云南纳西族采风时所见，他们所用的乐器苏古笃，亦为“似琵琶而瘦”的火不思状，其演奏形态亦有弓在弦外的拉弦一类。值得一提的是，这种乐器据说是当年元军打到云南之时带入的。更能说明问题的是，在新疆维吾尔族乐器中，萨他尔作为维吾尔人最值得骄傲的木卡姆中的主奏乐器而存在，而这种乐器恰恰又是“似琵琶而瘦”的火不思状，其演奏形态也是弓在弦外的。还有藏族的根卡，这种乐器的形制应是圆形琴筒和长琴杆的形制，但其演奏形态与现代胡琴的不同之处就在于弓在弦外。以上所有这些都是从乐器的形制和演奏形态考虑的。其内容不但充实，而且很有说服力。不知李加宁先生作何考虑。

至于“因历史造成‘约定俗成’的现状，只要人民乐意接受，就不必再更正它”〔2〕的论说，我想，现实是一回事，研究又是一回事。我们所做的工作是要将历史上的一些现象进行梳理，正本清源，研究层面上的事，与“人民乐意接受”的现实没

---

〔1〕苏赫巴鲁：《火不思——马头琴的始祖》，载《乐器》1983年第5-6期。

〔2〕李加宁：《〈胡琴和奚琴的流变新解〉之补充》，载《乐器》1995年第2期第3-5页。

有过多的直接关系，也不需要让人民都来参与。否则，研究又有什么意义！这么多有关历史研究的文字岂不是在浪费笔墨，在做文字游戏吗？又何必一而再地作什么“新解”呢？既成事实是一回事，溯源探流又是一回事，这些梳理的工作，正是史学工作者的责任。否则，中国的历史也就不必去研究了。不知先生以为然否？

关于“元、明时代，‘胡琴’的称谓还是指火不思形状的乐器而言。只是到了清代，才出现以火不思样的‘胡琴’”。这句话很令人费解，不知是排版时的错误，还是李先生逻辑上的混乱。如果是前者有情可原，如果是后者就说不通。既然元、明时代胡琴指的是火不思形状的乐器，那么，究竟是指弓弦的火不思还是弹弦的火不思呢？李加宁先生引用了林氏对马可勃罗《游记》中所说元时蒙古人爱玩的二弦乐器时写的一段话，“如果是弓擦弦乐器的话，正应该就是宴乐用的胡琴”，并加了“笔者注：即‘形如火不思’”。这里的关键在于，《元史·礼乐志》所云“胡琴，制如火不思，卷颈，龙首，二弦，用弓捩之。弓之弦以马尾”。这段话，应当怎样理解。是火不思状，还是奚琴状。我们的看法应不是奚琴状。这一点，似乎李先生是与我们相同的，要不然，就不会认为林氏“一些提法如奚琴状胡琴等欠妥”了。既然认为元代用弓捩之的胡琴为火不思状，那么，到了清代火不思状的胡琴应理解为元、明时代的延续，又何以称“清代，才出现以火不思样的‘胡琴’”呢？林氏认为沈括所说的“马尾胡琴就是元制样的胡琴”，这种胡琴是形如火不思的，其根据是“如下的臆测——从奚琴之还用着竹片，从奚琴状‘胡琴’之出现于绘画、文献还在稍后”〔1〕。但这里的问题是，林氏在《东亚乐器考》成书

〔1〕 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版第306页。

之时，并未见到榆林石窟和山西繁峙的奚琴状的胡琴形象，而这两处的年代均可溯至宋代，奚琴状的胡琴并不比火不思状的胡琴“稍后”。起码，沈括所说的马尾胡琴究竟是指哪一种形制，还很难遽下断语。既然在同一时期两种“胡琴”都存在，也就说明并非“由于清朝笼统地称之为‘胡琴’”，这种“混乱”亦非只是清朝造成的。这说明中原民族对“胡”的称谓根深蒂固。

所以，我们说，唐朝时“胡琴”可以兼容二者，那么，宋、元之时对二者亦可兼容，明、清时代自不必说。正是由于对“胡”的概念根深蒂固，史书中对这两种弓弦乐器均冠以胡琴，以至造成后人理解上的偏差就不难释解了。这就好比我们都是炎黄子孙，虽然在历史的长河中分出了百家姓，就不是炎黄子孙了吗？我曾对李加宁先生的“新解”谈了一点看法，李先生认为愚论“亦可休矣”，待我仔细拜读先生的大作后，却觉得有“欲休还说”之必要。

（参见图版 24：榆林石窟第十窟中的胡琴；图版 25：繁峙岩山寺经幢上的胡琴）

第十一节　弓弦乐器确立的文化背景及在各个时代的地位

弓弦乐器，就目前所见资料，作为中国乐器发展史上第四大类的确立，应从唐代始。虽然在春秋之时从绍兴筑上看到了作为弓弦乐器的可能性，汉代初期的长沙王室墓中出土的五弦筑可以说作为弓弦之可能更加明显，但我们认为还处于击擦并用的时期，应属于实验性阶段。唐代典籍中对轧筝和嵇琴的明确记载，确认了中国弓弦乐器从实验性的漫长阶段中走了出来，丰富了中国乐器的大家族，这是历史的必然。就其确立之时的文化背景说来，既可以说是应运而生，又是非常之艰难。难者，此时无论是体鸣类、气鸣类，还是弦鸣类中的弹弦乐器都已是各成体系，且品种繁多。体鸣乐器类，单是鼓就有近 20 种〔1〕，虽然就鼓来说不是旋律乐器，但此时已不仅用于伴奏，而且成为相当成熟的独奏乐器。唐玄宗创作并演奏的羯鼓曲《春光好》等等就可明证；气鸣类乐器也是相当得多，箫笛笙管，独奏的曲目不可胜数，鼓吹之乐甚为兴盛，成为时尚；弹弦乐器更是琳琅满目，美不胜收。琴、瑟、筝、箜篌、琵琶等等争奇斗艳，出尽风头。弓弦乐器就是在这种态势下登场了。这弓弦乐器走上前台，不能不看到其时人们音乐审美观念的变化，社会生活的需要。实际上，先秦之时的人们即对人声极为推崇，南朝梁·沈约曾在对登歌的叙述中梳理过这种贵人声的观念。

〔1〕参见洛秦：《中国古代乐器艺术发展历程》，载薛良编：《音乐知识手册》第三集，中国文联出版公司，1990 年 3 月第 1 版。

《郊特牲》曰："奠酬而工歌，发德也。歌者在上，匏竹在下，贵人声也。"《周礼·大师》职曰："大祭礼，帅瞽登歌，令奏击拊。"《小师》曰："大祭祀，登歌击拊"。《尚书大传》曰："古者帝王升歌《清庙》，大琴练弦达越，大瑟朱弦达越，以韦为鼓，不以竽瑟之声乱人声"〔1〕。

从以上的叙述来看，人们意识到过多使用乐器会"乱人声"。人声为贵的观念在唐代达到了一个新的高度。段安节讲道：

歌者，乐之声也。故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上〔2〕。

这段话语在此后常为论乐之人所引用，这种变化就可见一斑。说明人们越来越注重人声，注重歌唱性。唐诗是富有音乐性的，这一点已经成为人们的共识。名诗人的名作总是得到名伎乐艺人的青睐，"旗亭赌唱"的故事世代流传，成为佳话。宋代的词乐，更注重人的情感的体验，并有豪放与婉约之分，词人歌伎高手如云。"贵人声"的观念在此时得到了深化。《宋史·乐志》中的记载多处反映出这种观念："《礼》'登歌下管'，贵人声也，故《仪礼》瑟与歌工皆席于西阶上。隋、唐相承，庭中磬虡之下，系以偶歌琴瑟，非所谓升歌贵人声之义。""堂上之乐，以人声为贵，

〔1〕参见〖宋〗郭茂倩：《乐府诗集》第一册，中华书局 1979 年版第 33 页。

〔2〕段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版第 46 页。

歌钟居左，歌磬居右"〔1〕。随着城市市民文化的勃兴，音乐文化从唐代的歌舞大曲的辉煌转向说唱音乐和戏曲音乐，这无疑意味着中国传统音乐文化的新发展。所谓"丝不如竹，竹不如肉"，可见这竹类气鸣乐器以其悠长的音调，更接近于人声，因而比"丝"更受青睐。这里的"丝"显然是指弹弦乐器。为此，才会出现将筝、筑、阮等逐出宫廷乐队的尴尬局面〔2〕。从这种意义上讲，虽然这弹弦乐器在此时处于高峰期，却因时人音乐观念的深化，从而为弓弦乐器的发展提供了必要的条件和赖以生存的空间。弓弦乐器的最大优势就在于其歌唱性，更适合于模拟人声，因而开始较多地引起人们的关注。如果说，唐代是中国弓弦乐器的确立时期，那么宋代，弓弦乐器在社会音乐生活中的位置显然呈上升趋势。《都城纪胜》中记载勾栏瓦舍中的细乐，"比之教坊大乐则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫、管、笙、纂、嵇琴、方响之类合动"〔3〕。箫管与弓弦乐器的组合体现出与人声的近似，

奚人作琴便马上，弦以双茧绝清壮。高堂一听风雪寒，座客低回为凄怆。深入洞箫抗如歌，众音疑是此最多。可怜繁手无断续，谁道丝声不如竹。〔4〕

〔1〕〔元〕脱脱等撰：《宋史·乐志》，1985年6月新1版，第2977页，第3007页。

〔2〕〔元〕脱脱等撰：《宋史·乐志》，1985年6月新1版，第2977页。

〔3〕〔南宋〕灌圃耐得翁：《都城纪胜》，文渊阁四库全书590－7。

〔4〕此为宋代刘敞的诗作，参见肖兴华：《我国拉弦乐器的产生和演变》，载《乐器》1981年第6期；洛秦：《中国古代器乐艺术的发展历程》，载薛良编：《音乐知识手册》第三集，中国文联出版公司1990年3月第1版。

这无断续的丝声,成为模拟人声的较佳选择。及至元代,这种认识更深一层。经过了唐诗、宋词之后,元曲与音乐的结合亦更深入。

张养浩在《折桂令·咏胡琴》中吟道:

> 八音中最妙为弦……引玉仗轻笼慢捻，赛歌喉倾倒宾筵〔1〕。

可见这弓弦之“丝”已有赛歌喉之妙。但是，弓弦乐器在此时仍没有真正找到可以使其发达的载体。其一，弓弦乐器本身尚处于一个不完善的发展过程之中，无论是形制自身还是演奏技巧都在变化丰富；其二，就其与乐种、剧种、曲种的结合上也显然是一种非两厢情愿的状态，处于磨合时期。而且，中国音乐转型之后，其新形式主要代表的戏曲音乐也在不断发展，元杂剧中，其伴奏乐器显然还没有弓弦乐器的地位。

明清时代，是中国戏曲音乐极大发展的时期。从明代初期的昆山、弋阳、海盐、余姚四大声腔，继而在明末到清代中叶变化为南昆、北弋、东柳、西梆的局面。昆曲，集南北曲之长，其伴奏乐队是以笛、鼓、板为主，笙、箫、三弦、琵琶、月琴等乐器为辅的状况；弋阳腔为高腔，长期主要以锣鼓帮腔为伴，弓弦乐器少见踪影；柳子腔主要也是曲牌体，其伊始阶段仍然没有弓弦乐器的地位；这较早运用胡琴类弓弦乐器的应该是板腔体的梆子腔。这类声腔的起源与“边地半月形文化传播带”是有相当联系的，我们可以从川戏来看。

川戏，是在宋代川杂剧的基础上，在明代形成的。据邓运佳

---

〔1〕张养浩:《折桂令·咏胡琴》，参见邓运佳:《川剧艺术概论》，四川省社会科学院出版社1988年第1版。

先生考证，其所用的声腔显然是从这边地半月形文化传播带上的川甘陕地区起源。他以详实的史料论证川戏中的“西皮之腔，源于陕西、甘肃和四川西北本土的‘西调’，故又称‘西皮调’，在四川称‘琴腔’。因三省接壤，名称不同，而艺术风格则大致一样。清人吴太初《燕京小谱》说‘蜀伶新出琴腔，即甘肃腔，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之，工尺咿唔如语，旦色之无歌喉者，每借以藏拙焉’”。“谢章铤《赌棋山庄词话》说：‘甘肃腔即琴腔，又名西秦腔，胡琴为主，月琴为副，工尺咿唔如语。道光三年御史奏禁，今所谓西皮调也’”。“《金台残泪记》卷三说：‘此腔当时始蜀伶，后徽伶尽习之’……这个‘西皮’不是别的，正是四川蜀伶新出之‘琴腔’。其关系应为：秦腔——西秦腔——甘肃腔——琴腔——西皮。因秦腔又称‘西调’，‘西曲’，故以‘西皮’相称，亦顺理成章，湖北与四川接壤，且有长江之便，‘琴腔’流入湖北，亦在情理之中”〔1〕。从这里我们得出的认识是，此腔源出于川甘陕一带，其特色是板腔体，胡琴为主奏乐器。胡琴酷似人声，以致于可为演唱者“藏拙”。联系到滇剧将西皮腔称之为“胡琴腔”，则不能不说胡琴在这种声腔中所起的作用是很大的。此腔在道光年间被“奏禁”，可见有对这边地之声腔的排斥心理在作祟。由此我们也可以看出，胡琴在中国戏曲中登堂入室，是由这边地半月形文化传播带上步入中原的。戏曲在此前就昆、弋、柳腔来看，虽然在昆腔清唱中已经用了弓弦提琴，但在正式的剧目中却很少使用弓弦乐器。换言之，昆、柳、弋腔都不见弓弦乐器为主奏，而唯独西秦之腔“胡琴腔”，是以弓弦乐器为主奏乐器的。这也是当年的

---

〔1〕参见邓运佳：《川剧艺术概论》，四川省社会科学院出版社 1988 年第 1 版。

"胡"民族对中国音乐戏曲文化的又一贡献。这就是说，胡琴真正的入主中原，还是因为切中了时代的脉搏，适应了人们的审美习惯，借助于戏曲这一形式而渐兴的。西秦之腔以胡琴为主奏乐器，进而随着其声腔的传播，皮黄的合流，徽班的进京，使这种声腔兴盛发达，以致于一时之下人们竞相尤效，继而反播全国。受皮黄腔影响的剧种有汉剧、湘剧、辰河戏、荆河戏、巴陵戏、祁剧、常德汉剧、桂剧、粤剧、川剧、婺剧、赣剧、宜黄戏、信河班、滇剧等等〔1〕，这些剧种均以皮黄腔为主要声腔，这就使得胡琴依附着皮黄腔的载体，在两湖、两广、川、滇、赣、豫、徽、浙、京都，以及京剧兴盛之地立住了脚。虽然弓弦乐器在一些地方乐种，说唱音乐中也有发展机会，但我们说，真正使其兴盛的则不能不说是板腔体戏曲，梆子腔传播的功劳。戏曲因之也会与说唱音乐以及多乐种相互影响，改变乐队组合的构成，为弓弦乐器赢得一席之地。这也反映出人们审美观念的调整变化，不能不说是文化传播和文化适应的结果。

胡琴类弓弦乐器也有用于昆曲乐队中的记载。刘东升先生在《传统戏曲乐队中的弓弦乐器》〔2〕一文中写道，"明末清初人写的小说《梼杌闲评》第七回叙述，当时（此书写明万历后期的社会生活）曾有流落到北京的小苏班艺人用提琴伴奏，清唱南北曲的：'进忠走来问一娘是甚班名，一娘道：是小苏班。……看看交冬天气，冷得早衣食无措，重整旧业，买了个提琴，沿街卖

〔1〕参见《中国大百科全书·音乐·舞蹈》，中国大百科全书出版社1989年版第723页。

〔2〕刘东升：《传统戏曲乐队中的弓弦乐器》，载纪念中国艺术研究院音乐研究所建所40周年《音乐学文集》，山东友谊出版社1994年版，第1287－1307页。

唱。……一娘奉过店家酒，拿起提琴来，唱一套北曲。……一娘又唱了套南曲。人啧啧称羡，那人道，从来南曲没有唱得这等妙的。'该书第二十一回又叙述：'进忠去宵谢了赏，又取提琴过来，唱了套弦索调。……见他欢喜，又取提琴来唱了一套王西楼所作《闹元宵》。'"刘东升先生认为："从上述记载来看，提琴用于昆曲清唱，也用于弦索调和词曲伴奏。但在正规的昆曲戏班中未见使用过。清李斗《扬州画舫录》卷五详细记述了当时戏班'场面'使用乐器的情况，所列乐器达17种之多，弦乐器中只有弦子（三弦）。北京图书馆藏《太平班杂剧》一书，收录了清代乾隆二十二年（1757）扬州一个规模盛大、行当齐整的昆曲戏班脚色名单及昆曲台本十八出。这是乾隆皇帝第二次南巡时，当地为承应迎銮而进呈的档案材料，其中所列乐队人员21名，也无专职或兼职操提琴者。甚至，有的昆曲清唱社团也不使用提琴。如创立于明天启年间（1621－1627）的'天韵社'，设在江苏无锡。至本世纪30年代告终。该社唱曲历来注重音韵，只用三弦、鼓板、笛子伴奏，间用琵琶"。这就是说，弓弦乐器并没有在昆曲中占据重要的位置。只是在昆曲清唱中偶有使用。

提琴是一种怎样的乐器呢？清姚燮《今乐考证》载："《词话》：'提琴起于明神庙间……其制用花梨为杆，饰以象齿，而龙其首，有两弦从龙口中出，复缀以蛇皮，加以三弦，然而较小。其外则别有鬃弦绊曲木，有似张弓，众昧其名。太仓乐师杨仲修能识古乐器，一见曰：此提琴也。然按之少音，于是易木以竹，易蛇皮以匏，而音生焉。时昆山魏良辅善为新声，赏之甚，遂携之入洞庭，奏一月不辍，而提琴以传'。……杨仲修见周藩乐器，因创为提琴，哀弦促柱，佐以箫管，曼声和歌，缠绵凄楚，如泣如诉，听之使人神怆不能自已"。明代宋直方《琐闻录》载："野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音节，使与南音相近；并改三

弦式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。……其后，有杨六者，创为新乐器，名提琴，仅两弦，取生丝张小弓贯两弦中，相轧为声，与三弦相高下。提琴既出，而三弦之声益柔曼婉畅，为江南名乐矣”。如此说来，提琴应是在胡琴类弓弦乐器影响下，在明代创制的一种弓弦乐器。广义地说归为胡琴类应是顺理成章的。刘东升先生对这种乐器的使用情况作了梳理，他讲到："提琴在清末似乎已经失传，文献中也无具体记载。可是，《扬州画舫录》载，扬州虹桥歌船中演奏《十番鼓》使用提琴；'十番鼓者，吹双笛……三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴'。近代婺剧高腔中仍使用提琴伴奏；粤剧硬弓组合中有竹提琴（琴筒竹制）；山东莱芜梆子的主弦为提琴；鄂南地区至今流传提琴，称当地用提琴伴奏的花鼓戏为'提琴调'、'提琴戏'；早期秦腔也用提琴，将其'加入二弦、胡琴之间，刚柔相济，可以配音'（《秦腔记闻》）；有学者考证，流传于湖北、湖南、四川等省，以梁山调等为剧种或声腔的数十个地方小戏，均用大筒筒胡琴伴奏，四川叫胖筒筒，湖南叫大筒，鄂西叫钩胡，鄂西北叫蛤蟆嗡，都是提琴的变名或形变。这些剧种统称'梁山调腔系'或'大筒子腔系'，大筒筒胡琴'形似二胡，筒略大或略长，杆略粗；有的有千斤，有的没千斤；音质较二胡浓而壮，音色带嗡'，但是，这些乐器在形制上均与古提琴有较大变化。据目前所知，唯苏州玄妙观道教乐队，河北承德离宫清乐（丝竹乐）乐队所用提琴仍保存着古提琴的原貌。近年，北京歌舞团曾在承德地区采访，见到古提琴和能演奏此乐器的老艺人，并曾复制一件，用于大型乐舞《盛世行》。《大清会典图》等文献所载的四弦提琴，琴筒或蒙面板，或蒙皮面，形似于现代四胡，完全是另一种乐器。故宫博物院收藏一件实物，名匏提琴，琴筒葫芦制，呈八角形，模印夔龙花纹。前口蒙桐木板，后口开圆形音窗，玳瑁镶边。琴

杆斑竹制，以木雕龙头为饰。约为康熙年间（1662－1722）制品。”

“古提琴做为一种琴筒椰壳制或竹制，蒙面板，两轴、系两弦的弓弦乐器，在历史上忽隐忽现，脉络不明。但它并未自行消亡，而是在民间流传和不断演化着，它已蕃衍成一系列板胡类乐器，应用于繁多的梆子腔乐队之中。提琴是明清时期弓弦乐器发展过程中一个承上起下的中间环节，现在似乎已被人们遗忘或忽略，其实，应给它以一定的历史地位”。

（参见图版27：山西汾阳田村后土圣母庙壁画中的提琴）

刘先生以上的这段梳理非常细致，其意义也是不言自明的。在下以为，这种在明代创制的提琴，虽然是由中原人所为，但在其创制之时，势必受到当时弓弦乐器的影响。既然当时已经是胡琴两大类弓弦乐器都有存在，中原人的创制实为在其地从制作材料和技艺上加以改革，并以新的称谓名之。这里似乎也像现在的引进产品，都有一个“国产化”的过程。一旦这个过程结束，便以新的名称称之了。

提琴（胡琴）家族在短短的三四百年时间中，蕃衍变化，各具个性，如今已是全国一百多个剧种、曲种和乐种的主奏或伴奏乐器（仅一般统计）。它对明代梆子腔、弹词说唱、清曲、丝竹乐及清代皮黄腔和梁山调大筒腔的兴起与普及，起了巨大的推动作用〔1〕。

---

〔1〕钟清明：《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第39页。

钟清明先生对胡琴（提琴）家族的统计是很能说明问题的，即胡琴在明清以下对中国音乐产生了巨大的影响。

那么，弓弦乐器在中国清代以前的乐器史上究竟是怎样的地位呢？

弓弦乐器，虽然作为中国乐器史上的第四大类而存在，但与吹、打、弹其它三类乐器比较，相对地讲，却是独立性较弱。何以此说，我们可以将其与弹弦乐器作些比较。以琴和琵琶为例。

琴，从先秦直到明清时代，几千年来一直是中国古代文化生活中十分重要的乐器，其历史地位非一般乐器所能匹敌。传说中华民族的始祖黄帝、炎帝、伏羲、神农、尧、舜等等都有与琴相关的记载。统治中国数千年的儒学的创始人孔子，其琴艺也十分精到，可以讲，琴是中国文化的典型代表之一，其意义已经超出了琴这种乐器本身。在儒学传统深厚的中国，诗书礼乐，治世兴邦，这乐之代表更多是通过琴来体现的。历代文人雅士所著琴操、琴赋、琴论、琴曲、琴歌、琴谱，以琴觅知音，留下了无数动人的乐章。数不清的琴家，弹不完的琴曲，各种流派争奇斗艳，技艺炉火纯青，有登峰造极之感。目前中国所见最早的乐谱形式文字谱，继而是减字谱，都是琴曲的专谱，至今尚有百种千首传世。文人雅士借琴曲以抒情言志，追求其含蓄、弦外之音的妙境。及至清代，则见“金陵之顿挫，中浙之绸缪，常熟之和静，三吴之含蓄，西蜀之古劲，八闽之激昂”〔1〕，琴风纷呈。琴，无论是其形制，还是演奏技艺都相当完美，诗词歌赋之中，无处不见其尊贵的身影。这琴声集中体现了中国文人的精神境界，琴也无故不撤，终日为伴，是雅文化的代表，成为士大夫以

---

〔1〕 黄晓珊：《希韶阁琴瑟合谱》，转引自《中国大百科全书·音乐·舞蹈》，中国大百科全书出版社1989年版第529页。

上阶层修身立命不可或缺者。

琵琶，是为俗文化的代表性弹弦乐器，唐代宫廷燕乐之中此物扮演着举足轻重的角色。市井之中，琵琶之声更是不绝于耳，其技巧之辉煌，表现力之丰富，使得文人墨客不吝溢美之辞竞相赞颂，白居易之《琵琶行》可谓典范。唐代，是琵琶艺术的第一个高峰期，高手如云。康昆仑与段和尚斗技的故事脍炙人口，千古传颂。《乐府杂录》载的优秀乐工名单，弹弦乐器的乐工占其中 38 位中的 26 位，而擅弹琵琶者又居首位，有 15 位之多。《乐府杂录》中记载乐器的章节，此器所占篇幅最大，弥足重要[1]。明清之时，琵琶的第二高峰期又现，著名的乐曲千锤百炼历代相传。有大曲、小曲之分，文曲、武曲之别，流派纷呈，琵琶种类繁多，不一而足。其器非只独奏，在合奏、伴奏之中也是主力，在许多剧种和乐种中都扮演重要角色。应当注意的是，作为琴，是文人雅士修身立命所必需，琴棋书画，琴之为首，这里更注重自身的参与。而琵琶之属，则是宴俗之乐，多有乐工专习，更重娱人之功用。所以，弹弦乐器既为文人们跻身仕途所必备，亦为市井之民所看重，在中国乐器史上的地位就昭然了。

相比之下，弓弦乐器虽然自确立其身分以来直到清代的确有了相当发展，但就轧筝类来看，由于一弦一音的形态始终没有得到改善，局限性太大，其演奏技巧也简直不能与琴、琵琶、筝等乐器同日而语，始终没有脱离童稚，其发展缓慢始终在一个较低的层次上，就像一个侏儒，虽然年龄也不小了，却总也长不高，现今则成为被“抢救”的对象，命运很是可悲。胡琴类弓弦乐器，由于其一弦多音，形制轻巧简便，较轧筝类显示出较大的优

---

〔1〕 段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社 1959 年第 1 版，第 50－53 页。

势，却由于华夏民族的审美心理定势及其惰性，或称缺乏赖以发展的载体等多方面的原因，在明代中叶以前发展迟缓，而其本身也的确有着较强的依赖性，即便到了明清时代，也更多是作为戏曲声腔、说唱的伴奏，或以器乐合奏形式中的一员的身分出现，处于伴奏、衬托、辅助、填充的位置。史籍中就很少有专门为弓弦乐器而作的曲谱及真正有专为其而作的曲谱。至于成为独奏性的乐器，技巧发展并丰富，那已经是刘天华以后的事了。所以说，弓弦乐器在中国古代乐器史上的地位显然不如弹弦乐器那么显赫，亦没有后来居上，这不能不说是历史的遗憾。那么，此类乐器与西方的弓弦乐器相比，则更是相形见绌了。

欧洲弓弦乐器的起步较晚。小提琴确立的时间为 16 世纪初，相当于中国明代末期。然而这种乐器一旦确立，就显示出强大的生命力。音乐家们对这种乐器给予了极大的关注和兴趣，人们更看重于这种乐器模拟人声的优越性，因而这种以歌唱性见长的旋律乐器其技巧很快就获得了极大的发展。专门为此种乐器技巧练习之用的阶梯式的教程比比皆是，小提琴奏鸣曲的专门曲式也应运而生。专为小提琴而写的作品，其技巧越来越精深、高难，以小提琴为主旋的协奏曲，重奏曲的形式备受作曲家的青睐，交响乐中此物更是不凡，并派生出了中提琴、大提琴、低音提琴，以强调在交响乐中弦乐声部的平衡。小提琴学派林立，风格多样化。小提琴制作大师们的杰作更是为演奏家们所崇拜，收藏家不惜重金，以拥有名琴为尊贵荣耀。国际性的小提琴比赛不一而足，将这种乐器推向了辉煌的高峰。这与欧洲民族的社会经济、文化背景、审美兴趣等等都是相辅相成的。与之相比，弓弦乐器在中国乐器史上的地位实在是无法与其相提并论的。

再从中国弓弦乐器在各民族的乐器组合中的地位来看，在我国 56 个民族之中，有自己民族特色的弓弦乐器不在多数，而且，

这些民族的弓弦乐器也表现出相当的重复性，即是说，属于某些不同民族的弓弦乐器其实就是一种，无论是形制还是演奏形态都是相同的，甚至连名称、型与式也相同。有些民族的弓弦乐器因各民族的语言不同，制作材料上的变化而名称有异，风土人情，文化地理的不同，使这些乐器虽属一源却呈现出亚型与式的变化，但万变不离其宗。各民族的代表性乐器，一般说起苗族就想起芦笙，傣族的巴乌、葫芦丝，佤族、高山等族的木鼓，彝族的口弦，羌族的竹笛等等。真正占有重要位置的则不能不说到蒙古族的四胡、潮尔、马头琴，藏族的弦子，维吾尔族的艾介克、萨他尔等等。就56个民族说来，其比例实在是比较弱的。在更多的少数民族之中，多以体鸣乐器、气鸣乐器为主，即便是弦鸣乐器也更多是以弹弦乐器为主导〔1〕。因此说，这弓弦乐器在各族乐器组合中的地位实在不能说是优越的。

以上所讲是清代以前的情况，在中国，20世纪以来弓弦乐器的地位所产生的变化，我们将在后面论说。

---

〔1〕参见中央民族学院少数民族文学艺术研究所编：《中国少数民族乐器志》，新世界出版社1986年第1版。

第十二节　专门为弓弦乐器所用的乐谱——二四谱

有一个现象值得注意，即在广东的潮州地区，有一种类似工尺谱变体的二四谱，近年来，这种谱式引起了学者们的极大兴趣，说筝谱者有之，说三弦谱者有之，为古琴谱者亦有一说，而星海音乐学院的陈天国教授则有不同的见解。经陈先生多年的综合考证，他认定二四谱是为弓弦乐器谱。如果此说成立，则说明在这一地区，胡琴类弓弦乐器已经在潮州“弦诗乐”中占据了相当重要的位置。陈先生对传统音乐的研究有很深的造诣，治学严谨，著述甚丰，而且本身又是一位身体力行的音乐实践家，所以，他对二四谱的研究可谓是视角独到。为说明问题，兹将原文摘引如下：

二四谱，有说是古琴谱，有说是古筝谱，我认为是弓弦乐器谱。

二四谱最突出的特征是：它由“二三四五六七八”这七个数字为谱字，用潮州方言来唱念，其中“三六”两音有轻、重之分，由是而产生出“轻三六”、“重三六”、“活五”及“轻三重六”等不同调性。

二四谱和其他谱的对照表

二四谱：	二	三	四	五	六	七	八
		↙↘ 轻 重			↙↘ 轻 重		

工尺谱：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
轻三六调：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2	3		5	6
重三六调：	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{7}$	1	2		4	5	6
轻三重六调：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2		4	5	6
活五调：	$\underset{\cdot}{5}$	($\underset{\cdot}{6}$)	$\underset{\cdot}{7}$	1	↑2		4	5	6

在上述潮州音乐各种形式之中，锣鼓乐传统都用工尺谱和锣鼓经，不用二四谱，也不存在各种调性变化的问题；寺堂乐和佛曲除极少数曲目有人用工尺谱记录之外，大量是和尚口传心授，根本没有谱；细乐自洪沛臣以来，相传的首本套曲《十八拍》是用工尺谱；潮阳笛套较早的谱本也是工尺谱；所以，实际二四谱及由之而产生的各种调性变化，只存在弦诗乐这种形式之中。所见的二四谱曲，都是作为弦诗乐合奏的基本谱。这种基本谱，把一首乐曲的基本去掉和基本节奏定下来，演奏时，演奏者要根据乐器的性能特点，凭自己的艺术修养去进行发挥（如加花、造句、变奏等）。

以上是研究二四谱时，必须首先了解的基本情况。

我认为二四谱是弓弦乐器谱，有如下根据：

1、现存的二四谱曲，都是弦诗乐合奏的基本谱；

2、现存的二四谱曲，都能在二弦上照谱演奏；

3、把二四谱曲叫做“弦诗”，“弦”在潮语中是弓弦乐器的总称，如二弦、竹弦、胡弦（椰胡）、有弦等都称“弦”。“弦诗”者，即“弦之谱”也；

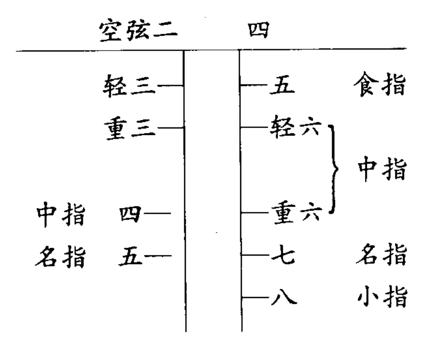
4、潮人把“活五”叫做“揪（潮音 ciu）五”，“揪”为来回擦搓之意，乃指弓弦乐器演奏中较大幅度的揉滑动作；

5、潮州之有弓弦乐器，至迟当在明代。据藏于英国和日本的潮州刊印《荔镜记》戏文，此本乃明嘉靖丙寅年（1566）重印

的，其中载有："琴弦笙（箭），闹满街市"，"琵琶龙笛，琴弦声和"之句。又明代《金花女》戏文有："处处弦歌景色新"之句。这些戏文都写潮州当时的民间故事，其中对潮州当时的风俗习惯的描写都是真实的。可见明代潮州的弓弦乐器已经很普遍。这为当时有二四谱提供了可能性。

6、潮州二弦为潮州弦诗乐的领奏乐器，它的前身是竹弦，其前身即为唐宋的奚琴（详见敝文《现代二弦与唐宋奚琴》，载于《民族民间音乐》1986年第4期）。潮州二弦的原始音域，正是二四谱的音域（附图），

附：潮州二弦原始音域、音位、指法示意图



现在潮州二弦演奏一些古曲，尤其是活五调的乐曲，仍然是这个音域。

从右图可以看到，二四谱的"二三四五六七八"及"三六"两音的轻重变化，正好是二弦的原始音域，各个音位，各有名称，符合乐器创谱之法则；

7、从上图也可以看到，二四谱为什么只有"轻三重三"，而没有"轻八重八"的道理。因为在二弦的外弦上，用原把移指法（不是走把），将中指下移一个音位按"重六"音，这时名指按

“七”小指按“八”，即中名小指分别按 fa、sol、la 音，已经尽头了，所以不可能有“重八”（si）音了。如果二四谱作为筝谱，就不能解释为什么没有“重八”的现象了；

8、二四谱之以二四定名，与潮州二弦之以二四定音，并不是偶然巧合，而是有其内在联系的。古代乐论有谓“宫徵皆不成不可为调”之说。在潮州音乐的实践中，也证实了这一理论。在弦诗乐的活五调中除了宫调式和徵调式之外，绝少其他调式，因为在活五调的音阶中除了徵（即“二”）和宫（即“四”）这两个音是二弦的空弦音，因而是稳定的之外，其余各音几乎都加揉滑指法，都是不稳定的。所以二四谱之定名，与潮州二弦之定音，既合乎乐论，也切乎演奏实践，它们之间是有内在联系的。

综上所述，我认为二四谱，与其说是古琴或古筝谱，不如说是弓弦乐器谱更有根据些。当然，目前各家的说法都还是推测而已，希望有更充分、更直接的材料，使我们能真正弄清二四谱的来历。

二四谱唱名读音

二四谱	二	三	四	五	六	七	八
汉字切音	日依	思啊	思依	额恩欧	勒啊儿	雌乙	玻喔依
国际音标	zi:	sŋa:	si:	ŋou:	lʌ:	tʃi:	bɔi

如果陈先生上述论断不误，则说明在当时经济比较发达的潮州地区，胡琴类弓弦乐器的发展相对是比较快的。这也是目前所能见到的第一种专以弓弦乐器为对象的演奏乐谱〔1〕。（项按：潮州弦诗乐二四谱《昭君怨》的谱例见附录）

〔1〕陈天国：《二四谱是弓弦乐器谱》，载《民族民间音乐》1989年第3期第15－18页。

第十三节　胡琴类弓弦乐器在戏曲与多种音乐形式中的应用

如前所述，胡琴类弓弦乐器自搭上戏曲梆子腔这种载体形式之后，开始了新的发展。提琴，原是自元末明初由胡琴类弓弦乐器发展派生出来的一种，在历史演变的过程中，逐渐成为一个地方剧种的代表，这就是现今仍然“在鄂东南、湘北以及赣北部分地区的广阔范围内流传，深受数百万人民群众的喜爱”〔1〕的提琴戏。

弓弦乐器在明清时期与戏曲结合发展的一个重要标志就是，已经有了专以此种乐器命名的声腔形式。清·李调元《剧话》曰：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏。”滇剧、川剧中均有胡琴腔。

从文献以及明清人士的绘画作品中，我们亦常见到胡琴在戏曲乐队中伴奏的情形。而且，已经不仅限于梆子腔的乐队。清初人所绘《金瓶梅词话》第六十三回插图，戏曲伴奏乐队所用乐器有提琴、三弦、笙、笛、云锣等丝竹乐器。其中演奏提琴者入画，引人注目。提琴在其中是用于昆山腔伴奏。清·李渔《闲情偶寄》说：“提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少”〔2〕。这即是说虽在昆曲乐队中少见弓弦乐器，但在昆山腔的清唱中是用提琴伴奏的。

---

〔1〕黄中骏等编：《提琴戏音乐》，中国文联出版公司1989年7月第1版，第1页。

〔2〕转引自中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年第1版，第154页。

在清光绪年间北京茶园演戏图中，戏台上有六人表演，伴奏者四人，所用乐器有拍板、板鼓、二胡、唢呐、锣等〔1〕。值得注意的是，中国戏曲的许多剧种，都是在明清时期，特别是在清代得以创立和发展的。胡琴类弓弦乐器随着这一发展的机遇，在全国范围内产生了更大、更深远的影响。

同样，说唱艺术，在此时也有着长足的发展，其标志是这种曾经对戏曲产生决定性影响的艺术形式日趋成熟，流派纷呈，无论是南方还是北方，都有多种说唱艺术形式，而且有些种类超出了区域性的范围，有着全国性的影响。在许多品种中弓弦乐器也成为乐队中的主奏乐器。以下是几种见于清代绘画作品中的说唱艺术形式使用胡琴类弓弦乐器的情况。

清代杨柳青木板年画有“词演取长沙”，画中一妇女右手持签击书鼓，左手夹梨花片演唱，左右两人用四胡、三弦伴奏，是典型的北方鼓词演唱情景〔2〕。

苏州桃花坞陈同盛画店所绘年画《小广寒弹唱图》，系光绪宣统年间刻印，反映上海“小广寒”书馆演唱弹词的场面。画中一方桌后面有五位演员，三人弹琵琶，一人拉二胡，一人持拍板并敲击书鼓〔3〕。

什不闲也是清代流行北方的说唱曲种，可由二三人表演，边唱边舞。它与莲花落合在一起，则称“什不闲莲花落”。所用主要乐器是将扁鼓、锣、钹等固定在木架上，由一人用手拉绳或脚踏踏板，使各种乐器同时作响，其他表演者另持其他乐器演唱。

〔1〕中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年第1版，第160页。

〔2〕〔3〕中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年第1版，第143页。

乾隆五年（1740）金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有什不闲演唱场面，一人击奏支于木架上的各种乐器，另一女子站立旁边，似在演唱，围观者甚众。清代杨柳青年画《什不闲》是以儿童画的形式描绘的什不闲表演〔1〕。

我们知道，中国的许多音乐形式，诸如江南丝竹、潮州音乐、西安鼓乐、福建南音等等，有些是在明清时期成型，有些则更加久远，此时已经是相当成熟的音乐形式，而在其中，胡琴类弓弦乐器都是必不可少的乐器种类。

《明史·乐志》云："四夷舞乐，腰鼓二、琵琶二、胡琴二、箜篌二、头管二、羌笛二、箏二、水盏一、板一"〔2〕。在这样的乐器组合中，可以看出明代宫廷中即便是四夷的乐舞，弓弦乐器也已经占据了较大的比例，而且是胡琴类弓弦乐器与筑族乐器并用的。

明·尤子求绘《麟堂秋宴图》中有三人演奏乐器。图中胡琴为卷颈龙首，两弦。在琴杆上置有"千斤"，在古代图像中系首次出现。其形制与今日的二胡相同〔3〕。

清画院人绘《塞宴四时图》中的"什榜"乐队。此画描绘清乾隆皇帝（1736－1795）在承德避暑山庄设宴时举行的四项活动："诈马"（幼童赛马）、"相扑"（摔跤比赛）、"教駣"（套马训马）和"什榜"（蒙古族音乐演奏）。画面中，"什榜"乐队成员十人，头戴宽沿红缨皮帽，身穿蓝色浅花蒙古族长袍，席地跪坐

〔1〕中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年第1版，第143页。

〔2〕《明史·乐志》，中华书局1974年4月版，第1506页。

〔3〕中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社1988年第1版，第169页。

演奏。所奏乐器有笳、拍板、火不思、筝、口弦、琵琶、阮、双清、二弦、四胡等。“什榜”以器乐演奏为主，有时还有歌唱者。表演的乐曲有《君马黄》、《善哉行》等。此画上端乾隆御制诗：“初奏《君马黄》，大海之水不可量。继作《善哉行》，‘无二无虞，式穀友朋’”。据《清史稿·乐志》载，清宫廷所用蒙古族音乐有“笳吹”和“番部合奏”，此图所绘属“笳吹”乐〔1〕。

透过以上的述说，可以看出，胡琴类弓弦乐器已经融入到音乐生活的主流形态之中。成为诸多音乐形式中不可或缺的乐器。



图 28 杨柳青木板年画
“词演取长沙”中的四胡



图 29 《麟堂秋宴图》中
带“千斤”的胡琴

〔1〕中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社 1988 年第 1 版，第 170 页。

第六章　中国弓弦乐器对世界产生影响的可能性

第一节　关于胡琴类弓弦乐器西来说

关于胡琴类弓弦乐器的来源，“西域东渐说”曾在一个相当长的时段内产生影响。周菁葆先生讲道：“我国音乐中胡琴的使用，是西亚音乐东渐中重要的标志之一，它是中外文化交融的产物”。他“勾画出一条胡琴演变的历史沿革线，即：阿拉伯人的拉巴卜→波斯人的卡曼恰→维吾尔的哈尔扎克→中原音乐的胡琴”。他认为“使华夏音乐发生变革的是维吾尔人的胡琴”〔1〕。我们认为这种观点是欠妥的，下面作一点具体的分析。

周菁葆先生所讲的，胡琴为西域传入的依据，是说“拉弦乐器最早产生于阿拉伯半岛，公元前3000年希伯来人就已使用阿拉伯人发明的‘拉巴卜’(rabab)，当时的拉巴卜是一根弦，叫做诗人拉巴卜（rabab echae'r)。这种乐器名称，东渐后用指弹拨乐器。现在中亚地区的拉巴卜，基本上都是弹拨乐器，如阿富汗人

〔1〕周菁葆：《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第45－46页。

的'鲁巴卜'，我们维吾尔人的'喇巴卜'即是。而阿拉伯人的弓弦拉巴卜，至今仍在阿拉伯半岛上流传"。这段见解，很令人生疑。就世界乐器发展的总体趋势来看，是先有弹弦乐器而后有弓弦乐器的，而周先生的见解似乎是说，阿拉伯人作为弓弦乐器的一弦拉巴卜，传到波斯和新疆维吾尔，竟然成了"弹弦乐器"，而不见弓弦。果真如此，这种现象很值得研究。关于阿拉伯人在距今5000年前的拉巴卜是否为弓弦乐器的问题，现在尚没有哪一位学者能明确地论证此事，考古所出的文物中也没有给予昭示。如林谦三先生所论，"阿拉伯人继承波斯人的列巴勃以前是否已用了弓擦，尚属可疑。正统的列巴勃疑非弓擦乐器"〔1〕。值得注意的是，周菁葆先生说这拉巴卜东渐后，使波斯人的音乐传统发生变化而产生了"卡曼恰"，是为"二弦拉巴卜"，而"现在中亚地区的拉巴卜，基本上都是弹弦乐器"。这即是说，波斯的弓弦乐器是由阿拉伯而来，而林谦三却认为是阿拉伯人继承了波斯的列巴勃。究竟孰是孰非，还很难做出判断。既然如此，我们再来看一下周说中对新疆相关弓弦乐器的描述。

维吾尔人至迟在公元14世纪已掌握了波斯人发明的"卡曼恰"，而用"哈尔扎克"重新命名，之后称作"艾介克"……这种乐器传入中原称作'胡琴'，之后又得到发展，逐渐演变成二胡、京胡、板胡、南胡、四胡等……使华夏音乐发生变革的是维吾尔人的胡琴〔2〕。

---

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版，第300页。

〔2〕周菁葆：《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第45－46页。

这种说法又很难令人理解。中国在唐、宋之时即有奚琴，与现今的胡琴类乐器没有什么太大的区别，无论是在琴筒还是琴杆等多方面都相同，不同之处即是系弦的轴轸与现有的相反（亦有相同的，如南音与潮州音乐中的二弦，以及朝鲜族的奚琴），再有就是奚琴初时用竹片轧奏，而现在的胡琴类弓弦乐器却弓之弦以马尾。作为初始时用竹片为弓，这不能不说是受到中原所固有的轧筝类弓弦乐器的影响。由此也可证明林谦三《东亚乐器考》中关于"奚琴和轧筝的发源地当是相差不远的"推论〔1〕。的确，奚琴"决不是创造轧筝者的发明"，但却明显受到轧筝的影响。至于林氏认为奚琴与轧筝的发源地相差不远，并且也意识到"两乐器的出现年代愈益接近，尤觉其共通的奏法相互有关〔2〕，"那么，为什么会有"也不是奚人的创制"之断语呢？我想这还是他头脑中固有的成见，即中国的弓弦乐器的产生是由西域"擦奏乐器的东渐"引起的。他认为中国的弓弦乐器轧筝与奚琴"可能经突厥人之手而从西方传入"，"以竹擦奏的方法也当然是一并传入的"。问题在于，他没有意识到中国的轧筝显系筑的后代，是由棒击转化为棒擦的。如果他认识到这一点，可能会改变对中国弓弦乐器源于西域的看法。

就中国唐、宋时有这么两种棒擦弦乐器的情况来看，与周说"使华夏族音乐发生变革的是维吾尔人的胡琴"就有些不搭界。其一，按周说，"维吾尔人至迟在公元14世纪已掌握了波斯人发明的'卡曼恰'"，既然是14世纪维吾尔人方有弓弦乐器，在其掌握之时应有个过程，其后才会"东渐"，传入中原。14世纪，是为中国的元、明时代，而此时中国弓弦乐器的胡琴类早已发生

〔1〕〔2〕 林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版，第304页。

变革，由竹片擦奏改为马尾弓擦了，至于竹擦的奚琴（胡琴）比14世纪才承继波斯而来的维吾尔胡琴要早几个世纪。要知道，回鹘在新疆立足的年代是隋唐时期。

就文化地理来看，在唐代，中原已有了两大类弓弦乐器之时，周菁葆先生所讲的“西域东渐”的道路上，无论是克孜尔千佛洞，敦煌莫高窟，榆林万佛峡，天水麦积山等等，却无一处弓弦乐器的记载、描绘，弦乐器中无一例外均为弹弦类乐器，这就很难证明中国弓弦乐器的“西来说”和中原胡琴类弓弦乐器是因维吾尔人的胡琴传入而产生变革的说法。

关于中国弓弦乐器的西来说，就我们目前所能见到的材料，论述和介绍的比较详细的还应是日本的几位学者，林谦三先生、田边尚雄先生和岸边成雄先生。作为前者的论述，我在前面已经有引，田边尚雄先生的论述主要在其著作《中国音乐史》中。

在本书的第二章：“中亚音乐之扩散”中田边尚雄先生写到：

然予在此文化高之苏美尔人，即达罗维茶人之间，竟终不能得一音乐上之材料乎？是亦不然。余曾发见唯一之乐器，此唯一乐器之发见，实足充分夸示彼等之文化，因其首先发明用弓摩弦之乐器故也。换言之，即今日欧洲有最高文化者所尊重为最艺术的高级乐器之提琴与四弦低音大提琴之最初发明者。

此弓乐器，雅利安人呼为 Ravanastron，据雅利安人之记录，谓纪元前三千年顷（即距今约五千年之前），由锡兰之王拉瓦那（Ravana）发明者。此乐器果由拉瓦那王发明与否，不能确定；然由锡兰王拉瓦那统治之民族作出，则无疑义。此锡兰王拉瓦那，在雅利安人传说中，为极有名者。初雅利安人侵入印度半岛，征服其先住民族达罗维茶人事，见于史的传说罗摩衍那史诗，此诗即叙述雅利安人英雄罗摩王与代表达罗维茶人勇王拉瓦

那斗争者。此史诗中亦言及当时锡兰岛之文化，表示先住之达罗维荼人方面文化，高于雅利安人。谓此乐器为代表达罗维荼人之大王拉瓦那所发明，亦当然也。要之出自达罗维荼人则无疑。

世界上最古大乐器拉瓦那斯特隆（Ravanastron）之原形如何？今日尚不明了。就此以调查今日印度之弓乐器，其种类甚多，其最原始的形式，今日印度人有呼为 oorni，ruana，omerti，koka 等物，第六图即柯加（koka），颇似中国之胡琴，又似阿剌伯人之 gunibry，或谓由阿剌伯方面输入印度者。此物又名金奈力（kinnere），此名与犹太之 kinnor，希腊之 kingra 为同语，此为西亚细亚方面弦乐器之名，学者由此点观之，遂认 koka 为由西亚细亚来者，然而误矣。此 kinnere 之名，与印度之紧那罗有关系，后世佛教方面，乃成为弦乐之名，决非自始呼此乐器为 kinnere 者。因此不宜认此乐器为由它方传来，却当认此器为由印度西入阿剌伯东入中国日本者，今就此事，恩给尔（Care Engel）曾有言如左：（项按：原书为竖排，从右至左。）

用弓所奏之古乐器之一，名拉瓦那斯特隆，相传为距今五千年锡兰岛王拉瓦那所发明。即使不然，谓弓乐器为印度人发明当不为误。何则？试研究梵语以观之，自千五百年至二千年间之书籍中，已有此名矣。古代用弓以奏之乐器，他无记录可见，而此原始的状态之弓乐器之作法，又极幼稚。何则？用指与爪弹弦之法，实易出好音；若知弹弦，则摩弓之法，当被蔑视矣。则其经长久之年月不能改良进步可知。又有当注意者，自昔至今残存之遗物，只为表示历史上之故事，宗教上之仪式，及公家之宴飨者耳。在此种机会中，只用某种乐器，故吾人能发见某种乐器之画。此外普及民间进步之乐器，则全不可知。乃时经二千年至于今日，而往昔者普及民间之乐器，仍为极原始状态，未曾进步，不惹吾人何等注意，故吾人亦毫无所知。假令此拉瓦那斯特隆为

由回教徒持至印度者，则当与阿刺伯波斯之乐器相似，都会中上流阶级间，当多行之。然实际仅行于山间僻地下级社会之间。又拉瓦那斯特隆最简单之种类，殆与中国胡琴之称为 ur - heen 者相一致。此物有二弦，腹部乃木之小片而中空者，张以蛇皮。此非中国古代所有，乃佛教入中国以后，（即自纪元而三世纪后自印度及西藏次第移来者）后遂入于日本。

即此乐器初为达罗维荼人发明，自雅利安人侵入印度，遂有轻视之之倾向，（盖因宗教上之理由。）故土民虽广用之，而宗教上仪式及上流社会之间，竟无用者。故为低级乐器，经过数千年未有变化。然其间一方面输入中国（此非与佛教同入，似由土民之间自然推广者，）而成胡琴，一方面由波斯入阿刺伯，在西亚细亚为白人玩弄而渐次进步。可知拉瓦那斯特隆，非在印度进步，实纪元前后，行于波斯及阿刺伯而进步者。至亚历山大帝国东渐以后，又有进步，而逆行转入印度，故与印度之弓乐器异形。此第一次进步改良之拉瓦那斯特隆，如第七图之状，此为松奴拉（M Sonnerat）所著《东洋印度之旅行》（Voyages anx Indes Orientales）第一卷中之图，此形确为根据波斯之弦乐器者。在波斯呼为 revaveh，在阿刺伯者，变化而为 rebab（列巴布），在大食帝国时，为全盛时期，其事当于第四章中述之。此便利之新式，又因回教之影响，而偕入于印度，后又成更新之拉瓦那斯特隆，呼为 sarinda，其形当于第四章说明之。欧罗巴之 violin，即此阿刺伯之列巴布，同穆罕默德帝国之西渐，而先成为非洲摩尔（Moor）人之列倍克（rebeck），继成西班牙之列倍克，终为意大利之维阿拉（viola）〔1〕。

---

〔1〕田边尚雄：《中国音乐史》，台湾商务印书馆发行，1988 年 9 月第 7 版第 47 - 51 页。

这里有几个问题。其一，就历史上记载的古乐器的名称，是否在其时与现在的乐器形制与演奏形态相一致。这一点，我们前面已有涉及。我们认为，从历史上的许多乐器来看，其初始阶段与其后从形制上乃至演奏形态上都表现出极大的差异。同名异器者有之，同器异名者有之，其演奏形态原为弹弦乐器其后发展为弓弦乐器者亦有之，还有是为既可弹又可拉的一类。就我们目前所掌握的资料，尚不能见到中国有弓弦乐器之先在锡兰和印度确切的有弓弦乐器的记载。我们决不可以仅就古代乐器与现存乐器名称的相同，就以现代乐器的演奏形态认定为古已有之，不能断言拉瓦那斯特隆就是弓弦乐器。

其二，若讲锡兰与印度的拉瓦那斯特隆等乐器为“民间之乐器，仍为极原始状态，未曾进步，不惹吾人何等注意，故吾人亦毫无所知。假令此拉瓦那斯特隆为由回教徒持至印度者，则当与阿剌伯波斯之乐器相似，都会中上流阶级间，当多行之。然实际仅行于山间僻地下级社会之间”。故数百上千年的时间不为人知，这也是一种凭空的推测。如按此逻辑，我们是否可以认定其它文化中也是如此呢？我们是否也可以推测中国的弓弦乐器也是有在民间数千年极为原始的阶段，因未被中上流阶级注意而不为人知呢？在下以为，还是应该以文献、出土文物以及现有的资料来说明为好，断不可揣测的成份过多。从目前对印度、阿拉伯弓弦乐器的考释来看，还不能说是在唐代便对中国的弓弦乐器产生了决定性的影响。

既然阿拉伯、波斯、维吾尔、中原的这条弓弦乐器传入的路不通，那么，是否会从印度方面随佛教传入呢？我们来看看高耀华先生的分析。

高耀华先生对日本田边尚雄所著《中国音乐史》中所讲的，5000年前锡兰王拉那瓦已发明弓弦乐器“拉瓦那斯特隆（ra-

vanastron)”，弓弦乐器“为印度人发明当不误”，其传入中国“乃佛教入中国以后（即自公元二、三世纪自印度及西藏次第移来者），后遂入日本”，的种种说法很有疑问。他讲到：

从拉瓦那斯特隆的形状上看，这种乐器与中国的奚琴、胡琴极不相似，而柯加（koka）倒颇似奚琴，但从有关史料看来，历代外国向中国进贡或由外国传入的乐器中并非有此乐器。不像扬琴、曲项琵琶那样有从外国输入中国的明确记载。如设想中国的拉弦乐器由印度传来，也是先由我国南方再向北方传播，而在奚琴、胡琴流传时，我国的西藏、西南地方还未流传拉弦乐器，从西藏出土的古代乐器中也未发现过拉弦乐器。

再看佛教盛行时的唐代玄奘（602－664）《大唐西域记》，其中并未提到拉弦乐器传入中国；另外，《史记·大宛列传》、《后汉书·西域传》、《晋书》、《魏书》、《新唐书》、《宋史》等有关史料均提到天竺国（一名“身毒国”），但也未提到拉弦乐器的传入。因此，我国拉弦乐器由印度传入的说法无实据可证〔1〕。

高耀华先生的如上论述，我以为是很符合实际的。的确，按“印度传入说”，其传播途径应该是由西藏等中国的西南部东渐，或是由南向北传，然而，在同时段中，中国有弓弦乐器明确记载的时候，无论是西南丝绸之路，还是西北丝绸之路均不见有这种弓弦乐器的记载，而中国弓弦胡琴的发生地与印度相距甚远，这便很难有说服力。

至于高耀华先生在以上论述之后所得出的结论，倒是值得商

〔1〕高耀华：《二胡的源流》，载《中国音乐》1985年第1期，第16－17页。

権的。他认为

我国拉弦乐器的鼻祖乃是由弦鼗演变发展而成的奚琴，经过了一千多年的流传和改进，逐渐形成了近代广泛应用的各种类型的拉弦乐器〔1〕。

这里的关键在于中国拉弦乐器的鼻祖到底是谁？我们的看法应该是筑，而奚琴若界定为胡琴类弓弦乐器的鼻祖应该是合适的。高先生这里的问题在于没有看到中国弓弦乐器的棒擦阶段，从筑到轧筝以至对胡琴类弓弦乐器产生的决定性作用。

就弓弦乐器是否由阿拉伯和印度起源的说法，关注于西域音乐研究的周菁葆先生在其研究中可以说掌握了丰富的资料。他注意到了诸多学者在研究中存在着缺环和矛盾，如果按照现代存在于民间的乐器名称、形制形态来加以认识，即断言历史上曾经有过的同样名称的乐器其形制与演奏形态便与现今的相同的说法显然是不可靠的。而这一点正是诸多学者在研究中的结论不能够被认同的主要原因。

据宋内拉（K·sonnerat）在《东印度旅行记》中记载说，印度在远古时就已使用弓弦乐器〔2〕，然而在印度最古的乐书《戏剧论》（Natya Sastra）中却没有关于弓弦乐器的记载，在中国史

〔1〕高耀华：《二胡的源流》，载《中国音乐》1985年第1期，第16－17页。

〔2〕原注19：宋内拉（M·sonnerat）：《东印度旅行记》（Voyages auk Inde orientales）1782年，载周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版，第65页。

书中有关《天竺乐》的记载也没有这类乐器[1]。直到公元十三世纪印度沙朗陀婆（Sarngadeva）所作《乐海》（Saingitratnakara）中也没有弓弦乐器的描绘[2]。戈玛拉斯瓦米（A·Comara swamy）博士指出，印度古代是以弹拨乐器"维那"为主奏乐器[3]。印度目前使用的弓弦乐器"沙朗吉"与维吾尔的"艾介克"也不一样，这说明"艾介克"与印度无涉！

据萨克斯博士研究，公元十世纪，在阿尔·法拉比所著的音乐书中有一种二根弦的"拉巴卜"（Rabab）[4]。然而其形制却无法弄清楚，可能仍是梯形或方形的共鸣体[5]。

既然从新疆这条"丝绸之路"传入弓弦乐器的说法得以否定，那么，从西藏传入的可能性是否存在呢？最近，西藏的边多先生对昌都地区民间传统歌舞"康谐弦子"的主要伴奏乐器哔旺（项按：即必汪）的释解令人关注。他认为1985年出版的《藏汉

---

[1] 原注20：见《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》、《通典》、《六典》，载周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版，第65页。

[2] 原注21：林谦三《东亚乐器考》，音乐出版社，1962年第1版。载周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版，第65页。

[3] 原注22：戈玛拉斯瓦米（A·Coommaaraswamy）：《维那的构造》（The Parts of vina）（J. A. O. S. vol. 50）1930年。载周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版第65页。

[4] 原注23：萨克斯（C. Sachs）：《乐器的生命和成长》（Geist und Werdender Musikinstrumente），1928年。载周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版，第65页。

[5] 周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社1994年版，第50页。

大辞典》中释哔旺为“当布热”、“扎年”、“琵琶”、“箜篌”的藏汉两文的辞条内容都是错的，哔旺又称作“牛角哔旺琴”，“是一种弦乐器”。他认为，“根据有关记载说明，它形成于公元617年之前”〔1〕。他依据的史料是萨迦索南坚赞于1388年写成的《西藏王臣记》，其中所载为吐蕃藏王松赞干布举行表演时用到哔旺。这里的关键在于：7世纪初的哔旺是为弹弦还是拉弦。就文中所述，边多先生似乎是将哔旺作为弓弦乐器来看的。我想应该辨明的是，《西藏王臣记》成书于14世纪末，是为中国的明代，距第一代吐蕃藏王松赞干布时已有近7个半世纪，为后人所著。如果说唐初之时就有弓弦的哔旺，尚有疑问。“古代藏族还用有独弦哔旺、二弦哔旺、三弦哔旺和多弦哔旺。但现在我们所能见到的，只有流行在广大民间的二弦哔旺，其它都已名存实亡”。问题在于，就胡琴类弓弦乐器来看，基本上是先有弹弦的一类，后生弓弦一类的。那么，哔旺是否也如此呢？即起初是为弹弦乐器，后来才逐渐有了拉弦的一类。萨迦索南坚赞的著作是为明代初年，而且书中仅提到了哔旺这一乐器的名称，对其演奏形态以及形制并无描述，因此还很难说明7世纪初的哔旺是否为拉弦。若讲在《西藏王臣记》成书之时吐蕃故地有了拉弦的哔旺倒是很有可能的。

的确，边多先生注意到的这条史料是很重要的。如果当时的吐蕃王朝确有这种拉弦的二弦哔旺，那么，便存有中原的弓弦乐器由西藏传来的可能性，林谦三和田边尚雄所谓中国胡琴类弓弦乐器由印度而来的说法便可能成立，毕竟天竺与吐蕃是相距比较近的。不过，就印度方面来说，将弓弦乐器源于此尚有疑问。林

〔1〕边多：《西藏民族民间器乐发展史（上）》，载《西藏艺术》1993年第1期，第29页。

谦三讲到：

印度方面，存在着酷类中国胡琴的一种原始性弓擦弦乐器，很容易疑心这正是弓擦弦乐器的始祖。不过，在这以前，应该熟考中国用弓擦奏同型乐器之先，有过一个用棒擦奏的时期。再说罗婆那弦索这乐器，今日究为怎样的乐器呢？是否古代也如今日同一个样的乐器，而且是用弓来擦奏呢？又有谁能证明？因为指弹、拨弹乐器之变为弓擦弦乐器，所见例子不多，就以今日之制断为古制即同此，是不可不慎加处理的。林氏所谓弓擦弦乐器由印度起源说，是由于哪里都找不到弓擦法的起源，而只好归之于印度吧〔1〕。

其实，林谦三本人也对这种说法持怀疑态度，如此说法实出无奈。由此我们再来看高耀华先生的分析，就不难理解了。吐蕃藏王松赞干布时的哔旺，究属何形，尚有疑问。

岸边成雄先生认为胡琴是阿拉伯传入中国的，而且看不到汉族的影响。

伊斯兰音乐对中国音乐所及的影响，并不是像前面所说的那些片断、弱小的东西，这种影响触及了近代以及现代中国音乐的根基。……汉译为马头琴的莫林·特罗格依·郝列是独特的。这是把伊斯兰乐器的梯形拉巴布（现在北非流行）改革成很大的细长形乐器，柄也长，在共鸣体的下方设有支木，把共鸣体直接置放在地上或立在膝上演奏。在共鸣箱面上绷有马皮或羊皮，设两根马尾弦，用马尾的弓演奏。胡琴是大型的，看不到汉族的影响，

〔1〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社1962年第1版，第296页。

可以把它看做是近世通过阿拉伯人之手传播到东亚的拉巴布的一个支流。其东流一直没有搞清，但考虑到近世初期元朝时伊斯兰教徒被称作色目人，他们作为蒙古人文化方面的指导者曾活跃一时。或许从这时起有了马头琴。蒙古人在北京与汉民族接触，建立元朝时，比起它在漠北时期吸收了更多的色目人伊斯兰文化〔1〕。他写道：胡琴，在《元史》中是这样记载的：形似火不思，卷颈、龙首、两根弦，用马尾为弦的弓擦弦演奏。很明显，这就是今日的胡琴类乐器，这是在中国最早出现的用弓拉弦的弦乐器。今日的中国胡琴，有二胡、四胡、提琴、椀琴等很多种类。但有一点是一致的，那就是大体上都有圆筒形的共鸣箱。古代秦始皇时（公元前2世纪）在长城一带用了弦鼗和唐宋时代在热河地方弦鼗的引伸奚琴都适用弓奏法。但把弓奏法传入中国的却是元代的胡琴。这种改变恐怕是在中国才出现的。在突厥、阿拉伯等伊斯兰音乐中，代表性的拉弦乐器是拉巴布，胡琴是把弓奏法应用于火不思，所以才赋予它这个名字吧〔2〕!

岸边先生在这里已经表明了中国的胡琴类弓弦乐器是从西域传来的，而且是元代以后才出现了弓擦法的胡琴。并称这种乐器“看不到汉族的影响，可以把它看做是近世通过阿拉伯人之手传播到东亚的拉巴布的一个支流”。当然，在不完全了解中国弓弦乐器发展脉络、在没有见到更多的考古新材料的情况下，做出这种推论也无可厚非，但实际情况并非如此。这种看法的误区主要是不

〔1〕岸边成雄：《伊斯兰音乐史》（郎樱译），上海文艺出版社1983年9月第一版第89页。

〔2〕岸边成雄：《伊斯兰音乐史》（郎樱译），上海文艺出版社1983年9月第一版第93页。

明了中国弓弦乐器自身发展的脉络与规律，如果将中国弓弦乐器的发展脉络理清，看到诸如榆林石窟和繁峙岩山寺等考古的新材料便可以明确认识到：印度的拉瓦那斯特隆为弓弦乐器没有确凿证据，伊斯兰国家的拉巴卜在元代成为中国胡琴类弓弦乐器的始祖说，也随着近年来在中国考古新发现中所见到的早于元代的弓弦胡琴的多处图像而不攻自破。把弓奏法用于胡琴与奚琴的绝非是在元代。

周菁葆先生考察了西域与中国的典籍，对拉弦乐器起源于印度的说法进行了辨析，"欧洲学者宋内拉（M. Sonnerat）认为：拉弦乐器源自印度（《东印度旅行记》）。但是，汉文史籍中并无印度音乐使用拉弦乐器的记载，经常提到的'凤首箜篌'（印度音乐中称做维那）是弹拨乐器。戈玛拉斯瓦米（A. Coomaraswamy）在研究巴拉胡提浮雕中也认为印度无拉弦乐器（《维那的构造》）。直到13世纪成书的印度文献《乐海》（Samgit ratnakara）中才认为Kona一词具有弓的含意（葛洛绥J. Grosset：《印度音乐史》。收入《音乐全书》的历史篇）。但并未详载拉弦乐器的名称。因此，拉弦乐器的起源，不能追溯到印度"〔1〕。

通过以上的资料，以及诸家学说的分析，我们可以认定，中国弓弦乐器无论是从新疆还是西藏传入的说法都是没有真凭实据的。既然在中国的唐代，在中国已经有了两大类弓弦乐器的时候，无论是印度方面，还是波斯、阿拉伯方面都没有确实可信的证据来说明其自身有弓弦乐器，又如何作为一种成熟的乐器向外传播呢？从文献到洞窟壁画以至出土文物资料均不能说明中国的弓弦乐器是从西域传入，这就是我们得出的认识。

---

〔1〕周菁葆：《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第46页。

第二节　胡琴类弓弦乐器对中亚、西亚以及周边地区影响的可能性——中国弓弦乐器西传说

田边尚雄先生在《中国音乐史》的第四章，“回教及蒙古勃兴之影响”中对弓弦乐器的“东渐”勾画出了一条脉络，即弓弦乐器在印度发端之后，向西影响了欧洲，向东影响了中国，次第日本。这是由于“回教徒以武力征伐东西，东自印度而及中亚，西越阿弗利加而至欧洲之西班牙，于艺术之移动上，实与以巨大之影响。此中最大最明之问题，即印度艺术之西运，终至移植于欧罗巴”〔1〕所致。

例如弓乐器之移动发达，如前所述，以弓摩弦之乐器，首由印度之德那比达人发明，初行于印度士民之间，自大流士王时浸入波斯。其后发达极迟，大月氏时，其形至成为琵琶形。阿剌伯穆罕默德兴起之时称之为列巴布（rebab），流行于阿剌伯人之间。随穆罕默德势力之西进，渐及于西班牙。西班牙称之为列贝克（rebec），又称列贝卡（rabecca）。此即欧罗巴凡哇令（violin四弦提琴）之前身也。

然此于穆罕默德帝国全盛时代入西班牙之弓乐器，为特殊之西班牙文化，其形式非常美观。尤以须置于左肩而奏之故，胴之左右遂成细腰状，形态更觉有趣。此等细腰式之列巴布，今多见于摩尔人之中。此种形式之发达，复影响于东方，形成波斯之列

〔1〕田边尚雄：《中国音乐史》，陈清泉译，台湾商务印书馆1988年版，第227－229页。

巴布。又于印度亦有影响，如印度之弓乐器拉瓦摩（那）斯特隆，变形而为列巴布形状，名为沙林达（Sarinda）焉。第七十图为穆罕默德帝国初期之列巴布，甲为摩尔人，乙为西班牙，丙为波斯。第七十二图为该帝国末期之列巴布。第七十一图为印度之沙林达。缅甸者，与印度同形〔1〕。

从以上的论述中，田边尚雄先生是在说，弓弦乐器是印度起源，在经历了漫长的发展阶段后，以此为中心向东西两边传播扩散。但是，田边尚雄先生对印度为弓弦乐器起源地的论据是不够充分的，因而也是缺乏说服力的。还应注意的是：说回教徒以武力征伐东西从而对弓弦乐器的传播起了相当的作用也是有一定道理的，但我们不应忽视中国在发明多种弓弦乐器之后可以向西方（西域）多种方式传播的可能性。作为"丝绸之路"的传播是其一，唐宋时代完全有可能从这一渠道向西方传播。在乌孜别克斯坦共和国的撒马尔罕市的古遗址壁画中，即绘有中国唐代的官员和商人到此的图像，而当时的撒马尔罕属于大唐的"陇右道的安西都护府"〔2〕；再者，无论是突厥、契丹、党项，乃至稍后的元蒙大军都有向西传播中国弓弦乐器的条件，辽、宋、金的西部疆域都包括了中亚，乃至西亚的大部地区，这就形成自中国东部起源的弓弦乐器在自己的疆域之内由东至西传播。毕竟，从新疆发现的宋代的《番王按乐图》与甘肃安西县榆林石窟壁画中的胡琴图像，可以充分说明至少在当时胡琴类弓弦乐器已传播至此

〔1〕田边尚雄：《中国音乐史》，陈清泉译，台湾商务印书馆 1988 年版，第 227－229 页。

〔2〕参见谭其骧主编：《中国历史地图集》第五册第 63－64 页，中国地图出版社 1982 年版。

地。这两处地点均位于丝绸古道之上。如果我们借用田边尚雄先生的说法，说当时中国的胡琴类弓弦乐器传播至此，并被当地人加以改造，之后随着回教徒势力的向西扩展，而将胡琴类弓弦乐器有更大范围的传播，倒是更具合理性。毕竟忽必烈的子孙们在中亚建立政权的时候，渐渐地改变了宗教的观念，正如笔者在撒马尔罕看到的，铁木真——乌录别克家族的建筑其风格已经伊斯兰化了。

中国弓弦乐器的脉络是如此之清晰，年代久远。所以，就目前所掌握的资料综合起来考证，世界弓弦乐器的发生起源地似应归于中国。在与西域长期交往的过程中（丝绸之路以及其后的元帝国的疆域远至地中海等等），将胡琴类的弓弦乐器带至西域，在与当地弹拨乐器的交流融合过程中，借鉴了中国胡琴类弓弦乐器的弓子，从而将多种弹拨乐器改造成为弓弦乐器。

中国胡琴类弓弦乐器自唐宋时代产生与定型之后，便多渠道地向周边扩展。如果说，琵琶、竖箜篌等乐器属于“进口的品种”，那么，胡琴类弓弦乐器当是作为“出口的品种”向周边国家传播扩散的。

我们知道，中国的胡琴类弓弦乐器，在宋金时期得以从竹片等器物为弓向马尾弓的转化的可能性已经存在。而且，作为胡琴类弓弦乐器，与轧筝类不同的是，就后者说来，仅限于在农耕文化区域内（云南等地的轧筝有南诏国时期唐朝皇帝所赐与的记载），在边地少数民族地区则更多只是胡琴类弓弦乐器的存在。就这一点说来，少数民族地区更多接受的是易携的胡琴类。唐宋时期奚族所处的历史区域是在这条文化传播带的东端，也是游牧民族或半农半牧的区域。那么，在中原人心目中的“胡”民族沿着这条传播带向西迁徙交流之时，胡琴类弓弦乐器亦以其轻便易携的形制受到宠爱。即便是在元蒙时代，当成吉思汗的军队横扫

中亚、西亚，征战地中海的时候，作为军中的娱乐，弓弦胡琴也很有可能随军到达各地。沈括在《梦溪笔谈·补笔谈》中讲述的他在军旅中所见的马尾胡琴以及《马可·波罗游记》中提到元蒙军队中的二弦乐器便是很好的例证。

我们还可以从另一个角度来看这个传播的问题。其实，以战争这种独特的方式进行文化传播的例子并非鲜见。"无论何种战争，交战的双方都会受到不同程度的损失。但是与发动战争者的意愿相反，也会由此产生意想不到的文化交流成果。因此，战争特别是古代战争在客观上常常是文化传播的一条主要途径"。宋新潮先生以下面的例证来说明以上的观点："751 年 7 月中国唐朝的安西四镇节度使高仙芝在达罗斯战役中败于大食帝国，阿拉伯军队俘虏了大批的中国士兵，在这些士兵中有一些造纸工匠，他们被带到了飒秣建（前苏联中亚撒马尔罕）。在这里他们继续从事造纸工艺，史学界一般认为这是中国造纸术的最早西传〔1〕。我国历史上四大发明之一的火药及火器向外传播，也与造纸术有着相似的经历。10 世纪前后中国的火器传入蒙古，公元 1260 年埃及马木路克苏丹在叙利亚击败蒙古军队，大批蒙古军投降埃及，带去了蒙古火器，从此马木路克苏丹获得了火器和制造火器的工匠〔2〕。13 世纪末到 14 世纪初，伊斯兰教国家又

〔1〕参见宋新潮：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社 1991 年 10 月第 1 版，第 284 页原注 1：李约瑟《中国科学技术史》第一卷，科学出版社 1975 年 1 月版。

〔2〕参见宋新潮：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社 1991 年 10 月第 1 版，第 284 页原注 2：拉施特主编《史集》ff，商务印书馆 1986 年 1 月版。

发展了蒙古人传入的火器，此后又传入欧洲”[1]。看到宋先生的叙述，不禁使我们逞以想象，8世纪时中国史书有多处记载，在东部区域无论是轧筝还是嵇琴（奚琴）都已经成为棒擦的弓弦乐器形态，而且其中的轧筝已经为当时的皇帝作为礼物赐予南诏国度。是否在与大食交战的军队中也有可能将中国的弓弦乐器带到上述区域呢？按《元史》和《马可·波罗游记》中所记载的蒙古军队中亦有胡琴类二弦乐器，所以我们说，无论是去征服还是战败，但从文化传播的意义上说来，还是有着相当的一致性的。军旅的征战亦是文化传播的重要方式。从中国的多种典籍记载来看，在军队中是有“乐营”——军中乐师随军行动的。

当胡琴随同军旅到达各地，并在当地流传的时候，受其影响，人们会根据当地人的审美习惯对已有的弹弦乐器加以改造，从形制、使用材料、制作方法等多方面发展变化，并用自己的语言给予新的称谓，于是便有了不同名称的种种弓弦乐器。周菁葆先生所讲的“维吾尔人至迟在14世纪已经掌握了弓弦胡琴”的论说，从这个角度看应该是有道理的，就考古资料显示，与中国宋代交错叠置的西夏时期，中国的胡琴类弓弦乐器不是从中亚经新疆流向中原，而是从宋、元时期通过征战以及多种文化交流的方式经新疆流向中亚、西亚以至地中海地区

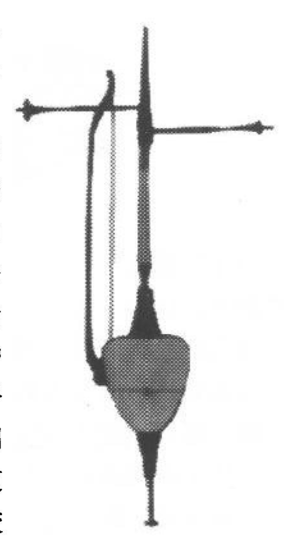


图30　马来西亚拉弦乐器

[1] 参见宋新潮：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社1991年10月第1版，第284－285页。

的。

中国的弓弦乐器对东亚和东南亚地区的影响也是很深远的。朝鲜王朝时期的《乐学轨范》所记载的十五弦的牙筝（轧筝）和直到现在仍流行于朝鲜半岛的奚琴，显然都是由中国传入的。《拾芥抄》中所记载的两张奚琴，说明五代时期这种乐器便已传入日本。我们看到，日本历史上流行的“明乐”、“明清乐”，也



图 31　日本“明清乐表演图”中的胡琴

是由中国传入。日本《明清乐之栞》（1894 年刊行）中有明清乐表演图；日本《月琴自在》（1895 年刊行）中有清乐表演图。其中均有胡琴类弓弦乐器演奏的图像〔1〕。日本的弓弦乐器由中国传入亦为日本的学者的观点，所不同在于弓弦乐器是为印度传入中国，还是中国本身就有的。

从中国周边地区各国的弓弦乐器来看，可以说，无论怎样变化，基本属于我在前面所描述的类型。而且，没有资料显示有哪个国家的弓弦乐器比中国更早。这些国家与地区在历史上与中国的交往密切，因此，从历史以及乐器本身的形制和多方面的考察，中国周边地区的弓弦乐器显然在文化传播与交流中受到了中

〔1〕参见中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社 1988 年版第 180 页。



图 32　日本“清乐表演图”中的二胡与四胡

国弓弦乐器的影响。

第三节 中国胡琴类弓弦乐器对小提琴产生的间接影响——中国弓弦乐器影响世界说

中国的胡琴类弓弦乐器，受到轧筝类弓弦乐器的影响之形成，就目前可考的历史，应在7世纪至10世纪之间，其下限至迟是在10世纪。依据我们在前面的章节中所探讨的，10~11世纪，在宋、辽交错叠置的时期，辽契丹人，在屡屡与中原宋人征战的过程中，其作为马前卒的奚人已经完全掌握了利用弹弦的奚琴改造为拉弦的奚琴的技术，进而改竹片弓擦为马尾弓擦奏琴弦。要知道，中国的胡琴类弓弦乐器这两大类型，均为“逐水草而居”的游牧民族受到中原弓弦乐器的影响下的创制。既然如此，那么，最早在游牧民族地区和半农半牧地区使用也是很自然的事情。

中国胡琴类弓弦乐器，传播到中亚、西亚、地中海地区，与此同时，当地人根据自己的审美习惯将本民族的某些适合于改造的弹弦乐器加以改造，并以本民族的称谓称之，最终成为名称各异的多种弓弦乐器。但是，万变不离其宗，终归是胡琴类。比如，乌兹别克斯坦的卡曼恰等等。乌孜别克斯坦有一种类似于小提琴的、在新疆称之为胡西塔尔的乐器，虽然是放在腿上竖持，而不是像小提琴那样托放在肩与腮之间演奏，但这仍然是B型胡琴的变体。

“世界上最古大乐器拉瓦那斯特隆（Ravanastron）之原形如何？今日尚不明了。就此以调查今日印度之弓乐器，其种类甚多，其最原始的形式，今日印度人有呼为oomi，ruana，omerti，koka等物，第六图即柯加（koka），颇似中国之胡琴，又似阿拉伯人之gunibry，或谓由阿拉伯方面输入印度者。此物又名金奈力

(kinnere)，此名与犹太之 kinnor，希腊之 kingra 为同语，此为西亚细亚方面弦乐器之名，学者由此点观之，遂认 koka 为由西亚细亚来者，然而误矣。此 kinnere 之名，与印度之紧那罗有关系，后世佛教方面，乃成为弦乐之名，决非自始呼此乐器为 kinnere 者。因此不宜认此乐器为由它方传来，却当认此器为由印度西入阿拉伯东入中国、日本者"[1]。就田边尚雄先生的这一段梳理，其实是由于对中国弓弦乐器的各个时期的发展脉络不了解的缘故，当然也是许多学者不了解中国弓弦乐器的源流脉络的缘故。当我们将中国弓弦乐器的源流脉络搞清楚，就会得出新的认识。仅从乐器之名不足以说明乐器的来源与发展，还是应当结合历史文献和考古发现以及文化传播的渠道等多方面综合考察。从这种意义上讲，既然印度、波斯、阿拉伯国家的弓弦乐器从考古发现中并无早于中国的弓弦乐器，而且我们还不能以现在某些是为弓弦乐器的名称来认定历史上的此种乐器即为弓弦，那么，还是应当以实证的观点和方法来看待历史，而不能够仅凭现代乐器的演奏形态来说明此种乐器所初始阶段即如此。就中国的胡琴类弓弦乐器说来，其同名的乐器，在其初始阶段显然还不是弓擦的，而是弹弦的，只是在接受了轧筝棒擦之弓之后才向弓弦乐器过渡，而且这个过渡是有一个过程的，换言之，在不同的区域之内这种过渡也是不平衡的，当有些地区的同名乐器已经转化为弓弦乐器之时，而有些地方的同名乐器仍旧处于弹弦的阶段。这就是中国在一定时期之内某些乐器既有弹弦亦有拉弦的道理了。所以说，我们不应该仅凭现在某种乐器是弓弦乐器，而从文献资料上看到有这种乐器的名称，便不加分析地认定当时这种乐器就是拉弦乐

[1] 田边尚雄：《中国音乐史》，陈清泉译，台湾商务印书馆 1988 年版，第 227－229 页。

器。这种看法显然是片面与偏颇的。如果大家能够赞同我的上述看法，以及我对中国弓弦乐器发展脉络的分析判断，那么，世界上的弓弦乐器由印度起源，并西入阿拉伯，东入中国、日本的说法就值得再研讨。其实，我在前面已经说明了，正是中国的弓弦乐器传播到中亚、西亚，然后继续向西、向南传播，到达西亚、南亚和地中海地区，直至影响了世界。

赵国荣先生在《早期的小提琴》一文中，比较详细地从小提琴的起源和发展，乃至提琴的握法、琴弓的变化等多方面进行了解说，他讲到：

小提琴的起源是个谜，相信它是和多种弦乐器有关。这些乐器有：拉毕（rebec）、文艺复兴琴（Renaisance fiddle）和里拉琴（lira da braccio）等，它们于1500年左右在欧洲兴旺。提琴的形制就是根据这些乐器，取长舍短逐步发展而成。意大利的萨伏尔（Savoy）财政部在1523年记录了关于聘用韦车利（Vercelli）提琴手的费用。1535年左右，画家法拉里完成了意大利萨龙拿大教堂屋顶壁画中的小提琴虽属雏形，但其形状已清晰可辨。因此，提琴定型的时间，很可能是在1550年左右〔1〕。

我们知道，西方的提琴类弓弦乐器受到亚洲的中西部地区弓弦乐器的启发，这一点，已经成为音乐史上公认的事实，争论的焦点只是亚洲的弓弦乐器起源于何处。《小提琴史》（《THE HISTORY OF THE VIOLIN》）的作者E. van der Straeten认为欧洲小提琴家族源自埃及的竖琴和齐特拉琴，但显然没有证据表明这一时

〔1〕赵国荣：《早期的小提琴》，载《中国音乐》1987年第4期第67－68页。

期的弦乐器是弓弦乐器。经历了漫长的阶段之后，欧洲大陆弦乐器弓子的使用是在11世纪。由凯尔特人首先使用，名为“克娄德”（crot，crowd）〔1〕。作者显然接受了弓弦乐器起源于印度，然后被带到波斯，列巴布影响了欧洲弓弦乐器的说法。他引用Miss Schlesinger的观点，认为欧洲最早发现明确为弓弦乐器图像的是一位名叫Labeo Notker的僧侣，此人死于1022年，他看到过戴维国王与乐师们在一起，其中有列巴布的图像〔2〕。与其它论述弓弦乐器的著作相同，作者用图像标出弓子的演进，但由于考古材料的缺乏，还很难说明欧洲在10世纪之前已经有了弓弦乐器。毕竟，包括萨克斯博士在内的学者们都没有真正地解决弓弦乐器所用的“弓子”的来源问题。欧洲提琴类弓弦乐器起源的时间约为15、16世纪，是在列巴布等乐器的基础上改造而成。现在的问题在于：其一，究竟6世纪时印度以及波斯的列巴布是否为弓弦乐器？因为直到现今，尚没有确凿的证据表明，人们更多是以后来乐器的形制与演奏形态加以推论和判断。如果是按照此时的列巴布向东、向西同时推进的说法，如我们在前面所论证的，没有任何证据表明中国的弓弦乐器在此时受到了印度与波斯的影响。而恰恰是此时中国的筑从击弦到轧弦的演化过程早已经完成。其二，中国的嵇琴（奚琴）在7~8世纪受到轧筝的影响已经成为棒擦的弓弦乐器。从中国与西域诸国的交往来说，“丝绸之路”在中国唐王朝达到鼎盛，当大唐帝国将本国西部疆域以内和周边国家的音乐纳入宫廷，形成“九部乐”乃至“十部乐”

---

〔1〕E. van der Straeten：《THE HISTORY OF THE VIOLIN》，DA CAPO PRESS NEW YORK 1968，P2-7。

〔2〕E. van der Straeten：《THE HISTORY OF THE VIOLIN》，DA CAPO PRESS NEW YORK 1968，P17-21。

之时，也将中国的音乐文化向周边传播与交流，而不会只是被动地接收它国文化的。可以说，自中国的唐到宋的时间段内（616－1279）、包括辽、西夏、金，中国的弓弦乐器，特别是胡琴类弓弦乐器都有向西域传播的条件。所以我们说，正是印度、波斯弓弦乐器起源说的证据不足，中国弓弦乐器自筑到轧筝、奚琴（嵇琴）自成体系，有考古资料与历史文献相印证，脉络清晰，中国胡琴类弓弦乐器两种形制传播到中亚、南亚并对当地的多种乐器产生影响而形成当地的弓弦乐器种类，进而间接对小提琴家族的起源产生影响是显而易见的。从乐器形制上分析，可以看到中国与西域国家的双向交流的过程。琵琶类乐器是随佛教从印度传入中国的，从各地洞窟中所描绘的琵琶类乐器的图像看，可以说是同中有异，同者，共鸣箱基本为梨形；异者，共鸣箱胖瘦扁圆有较大的变化。“似琵琶而瘦”的、似“忽雷”和“火不思”状的一类，接受轧筝类筑族乐器的棒擦之弓，成为中国胡琴类弓弦乐器中的B型。当此种乐器返播影响中亚与西亚，在当地落地生根、并改造其形制使之成为当地的弓弦乐器，小提琴类弓弦乐器受到这些地区弓弦乐器的影响而产生之时，中国的弓弦乐器由中亚、西亚，继而影响小提琴产生的过程便得以完成了。正是中国的胡琴类弓弦乐器中的B型对中亚、西亚的影响，间接地影响了小提琴类弓弦乐器的产生。由此说来，这还是一个文化的不断交流与融合的过程。还应指出的是，中国胡琴类弓弦乐器中的A型，亦对中亚乃至西亚地区产生了影响，乌兹别克斯坦等国的“卡曼恰”，正如他们的学者所言，是“契丹”时期传入的。有趣的是，他们称中国的发音即近似“契丹”。毕竟从中国社会科学院谭其骧先生主编的《中国历史地图集》中我们可以得出这样的认识：唐代的安西都护府和濛池都护府的西边疆域可达咸海，自然也就包括了中亚与西亚的大部地区。而辽、北宋时期的

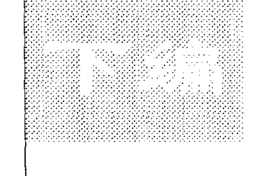
黑汗（喀拉汗）的西疆也包括了现在的土耳其以及乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦等中亚国家。至于金、南宋时期所属的西辽，亦达咸海。元朝所属的察合台汗国西疆也接近咸海[1]。以上的资料显示，中国的疆域在不同的朝代是不断变化的，我们应该以历史的眼光来看待这一切。在中国，无论是唐，还是辽、宋、金乃至元代，均有宫廷中和军旅中使用弓弦乐器的记载，胡琴类弓弦乐器是受到轧筝的影响而产生的，前者最初的流传区域是在中国的中、东部地区，在传播的过程中遍及全境。唐代，已经有了嵇琴（奚琴），从在新疆发现的宋代的《蕃王按乐图》中的胡琴类弓弦乐器看，至少在这一时期已经有了传到新疆的可能。从渠道上看，无非是民间、军旅以及官方的交流等等，但中国弓弦乐器的脉络之清晰，自东至西，由此及彼的传播应该不是凭空的揣测。

如果我们的分析研究不误，那么，我们有理由相信，有如中国的四大发明对世界的贡献一样，中国的弓弦乐器对世界也是有着巨大贡献的。正是中国在隋唐之际所定型的胡琴类弓弦乐器的西传，并在中亚以及西亚乃至地中海一带的生根、发展，间接地影响提琴类弓弦乐器的诞生。从近年的研究来看，中国弓弦乐器从它的早期阶段到它的发展时期，都有考古文物与历史文献相印证，因而有着相当的可信度，而其它几个曾被学者们认为是世界上弓弦乐器最早起源的地区，就我们掌握的材料说来，不是考古资料不足，就是历史文献不清，总给人一种揣测多于实证的感觉，因此很难成立。所以我们说，是中国的弓弦乐器、特别是胡

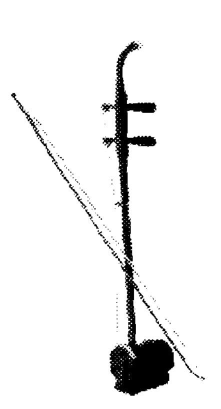
---

〔1〕参见谭其骧主编：《中国历史地图集》第五册第63－64页；第六册第38－39页，第73－74页；第七册第38－39页。地图出版社，1982年版。

琴类弓弦乐器在传播的过程中影响了亚洲的中西部，进而影响了世界弓弦乐器发展的进程。如果此说不误，那么，我们有理由相信，这是中国人对世界的又一伟大贡献了。



20世纪中国弓弦乐器的使用与流变



第七章　20世纪上半叶的弓弦乐器

第一节　胡琴类弓弦乐器的大发展期

进入20世纪，中国的弓弦乐器在经历了上千年的流变之后，可以说是进入了全新的发展时期。这里有着社会政治、经济等多方面的原因。

首先，中国的戏曲在此时得到了空前的发展，无论是城市还是乡村，戏曲在20世纪上半叶的中国可以说是风头强劲的艺术形式，可谓是黄金时期。剧种繁多、流派纷呈、剧目数不胜数。特别是作为板腔体的戏曲种类的大幅度增加，使得在此类腔体下的诸多剧种的主奏乐器，更多使用弓弦乐器，作为皮黄腔系的剧种更是如此。胡琴在皮黄剧种中成为曲牌的类别名称。这主要表现在戏曲场景音乐的曲牌之中所谓“丝弦曲牌”即是一种专指。“因用胡琴为主的弦乐演奏，故称为‘胡琴曲牌’；梆子剧种用板胡为主的弦乐演奏，称为‘板胡曲牌’”〔1〕。

---

〔1〕《中国大百科全书·戏曲、曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版第285页。

作为许多地方的乐种形式，弓弦乐器在20世纪上半叶也是长足发展，可以说，当人们越来越多地认识到弓弦乐器为它类乐器不可替代的优越性能之日，正是此类乐器得以较大发展之时。我们看到，在中国，在胡琴类弓弦乐器统系之下，有许多的变体在这一时期得以出现，虽然名称、制作材料不同，演奏形态上也有相当的差异，但是万变不离其宗，均可划归笔者所划分的两种类型。中国弓弦乐器正按照自己的轨迹向前发展。

据肖兴华先生的考察，河南坠子所用的坠琴，也是在这一时期改造完成的，与它种乐器不同，河南的民间艺人们是在三弦这种乐器上进行加工创制的。

一百多年前，在河南流传着“莺歌柳”和“三弦铰子书”等说唱形式。它们的主要伴奏乐器是小三弦（弹拨乐器）。经过长期的艺术实践，人们感到小三弦与演唱者的拖腔配合不够紧密；于是有些艺人便在它的外弦与中弦之间穿上了一支马尾竹弓（保留了里弦做共鸣弦），作为拉弦乐器使用，在伴唱中收到了较好的效果。当时人们称这种改造了的乐器为“拉三弦”。后来，由于女演员相继出现，演唱者的音区和音色出现了很大差距，为了提高乐器定弦和增加音色的明亮度，进而又把“拉三弦”的蟒皮面改为桐木板面，去掉了起作用不大的里弦，从而形成了目前在河南地区的坠胡。接着，曲剧也采用这一办法，将琴筒改制，形成曲胡。目前保存在开封市老艺人王礼重手中的坠胡（是他老师传给他的），以及保存在郭洪川手中的曲胡，都还遗留着几经改制的痕迹〔1〕。

〔1〕肖兴华：《我国拉弦乐器的产生和演变》，载《乐器》1981年第6期第2—4页。

第二节　刘天华的功绩

我们注意到，当20世纪初叶的中国结束了半封建、半殖民地的状态，许多有识之士开始出洋探求科学与民主的道理，西方音乐文化也就是在此时得以较大规模地传入。

西方音乐文化大规模传入之后，中国音乐家们以此作为参照系，对传统音乐文化进行认真地梳理，比较优劣，然后对其不足之处进行加工改造，刘天华就是其中的一位优秀代表。

刘天华（1895年—1932年），江苏江阴人。他的一生虽然短暂，却在中国近现代音乐史写下了辉煌的一页。



图33　刘天华像

刘天华从小受到传统音乐文化的熏陶，精通二胡、琵琶等民族乐器，很快成为享誉一方的名士。1922年，他应北京大学之聘，由江苏江阴到北京担任北京大学音乐研究会的国乐导师。聘书上写明教授琵琶、二胡两种乐器，“这是中国音乐史上，二胡这种乐器列入高级音乐学校的教育科目的开始”〔1〕。“当天华先生初至北京也，尚有旧派乐师之通习，每语人曰：‘声音之纯正

〔1〕萧伯青：《忆刘天华先生补》，载《音乐研究》1984年第4期，第109页。

与精微，举世界当推吾国音乐第一，他日西方乐师，必来吾国研究，吾人从事国乐者，毋自馁也！’是时先生尚未深知西乐之发达，故有此言。其后在传习所与教授西乐诸同事相接触两三年，乃知西乐之不可轻视也，于是发愤习和声学，又随俄国小提琴师某君学小提琴，日夜练习，不数年间，竟至登堂入室。传习所西乐导师之较老成者，无不为之惊叹，曰：‘不图中国乐师竟肯俯学西乐，且有如是成绩也！’自是以后，天华先生盖知西乐之较中乐为进步矣，乃于琵琶二胡记谱法加以改良，所作乐曲，于曲体上亦有所改变”〔1〕。通过萧友梅先生的回忆，我们可以感受到天华先生为改进国乐殚尽心血。在此期间，他接受了西方音乐文化的影响，着手将胡琴类弓弦乐器之代表的二胡加以改革，先后创作了《良宵》、《病中吟》、《空山鸟语》、《光明行》等十首二胡独奏曲，改进了二胡的制造规格和记谱法，明确固定音高的定弦，并吸收了提琴的某些演奏技法，从而使这种乐器经常在音乐会上出现，一跃成为一种独奏乐器，深受人们的喜爱。刘天华还写出了整套的练习曲，使二胡这种乐器从此纳入了专业音乐教学之中。所有这些，与刘天华致力于“改进国乐”的思想是密切相关的。他既珍视中国民族音乐的传统，又不囿于传统，在西方音乐文化的影响下，他认为：

一国的文化，也断然不是抄袭别人的皮毛就可以算数的；反过来说，也不是死守老法、固执己见就可以算数的；必须一方面采取本国固有的精粹，另一方面容纳外来潮流，从东西方的调和

---

〔1〕萧友梅：《闻国乐导师刘天华先生去世有感》，载中国音乐家协会、中国音乐研究所编：《中国近、现代音乐史参考资料》第二编（1927－1937）第二辑，1959年10月油印本第46页。

与合作之中，打出一条新路来，然后才能说得到进步两个字〔1〕。

刘天华创建了“国乐改进社”，以“使国乐在世界上占有光明的地位”的思想为指导，身体力行进行改革实践，终于使胡琴类弓弦乐器得到了新的发展，由此也使中国弓弦乐器的地位产生了新的变化。

“在20年代，流行于民间的胡琴多种多样，为戏曲、曲艺伴奏用的各种胡琴在规格、构造、音色及演奏方法上都存在着很大差异。在改革的过程中，他经常到乐器店里，同制作乐器的技术工人商量和研究，从皮膜的选择、琴弦的质地与粗细、定弦的高低、木料的选择、琴筒的大小、琴码的材料、千斤的位置、琴弓的式样等诸方面都进行了研究和改革的尝试。由于他的努力，大大加速了二胡改革的进程。他改革出来的二胡，在当时已成为大家普遍使用的乐器，为推动二胡演奏技术的发展奠定了良好的基础。不仅如此，他还有把二胡发展成为多弦乐器的想法，以加宽它的音域、增强它的表现力”〔2〕。“（刘）半农先生在‘书亡弟天华遗影后’一文中说：‘二胡地本庸微，自有天华，乃登上品’”〔3〕。此语是非常概括而又中肯的评价。

他的贡献是多方面的，就二胡这种乐器说来，在其贡献中是

〔1〕刘天华：《国乐改进社缘起》，载中国音乐家协会、中国音乐研究所编：《中国近、现代音乐史参考资料》第三编（1927－1937）第三辑论文选辑，1959年10月油印本第2页。

〔2〕肖兴华：《民族器乐革新家——刘天华》，载《乐器》1982年第6期第2—4页。

〔3〕转引自刘北茂：《纪念民族音乐家刘天华先生逝世二十五周年》，载《人民音乐》1957年第6期第29—30转28页。

最突出的。诸家评论甚多，李子贤先生的归纳总结言简意赅，概括全面，现摘录如下：

(1) 改革了二胡结构，琴筒由长期采用的圆形改为六角形；千斤至琴马的距离基本固定在46—48厘米之间。

(2) 将定弦音高固定下来，内弦为D，外弦为A，使二胡能够加入乐队演奏。

(3) 增宽了二胡的应用音域，由原来的九度扩至三个八度，形成了低、中、高、最高四个音区。

(4) 吸收了西洋乐器小提琴的某些技巧，丰富了二胡的弓法、指法，提高了二胡的表现力。

(5) 有效地运用了转调手法（如《光明行》的D转G和G转D调等)，发展了二胡演奏艺术。

(6) 创作了10首二胡独奏曲、47首练习曲，进行了比较有系统的教材编写工作。

(7) 把二胡艺术从民间引进到正规的音乐院校中，培养出一批学生〔1〕。

---

〔1〕李子贤：《刘天华在二胡改革与发展方面的主要贡献》，载《乐器》1996年第1期，第20页。

第三节　民间艺人的实践

20世纪上半叶是中国弓弦乐器的大发展期，在以刘天华等人为代表的群体将胡琴提高到专业音乐领域的同时，民间艺人的实践，亦将二胡等弓弦乐器提高到独奏乐器的地位。阿炳，就是其中杰出的代表之一。

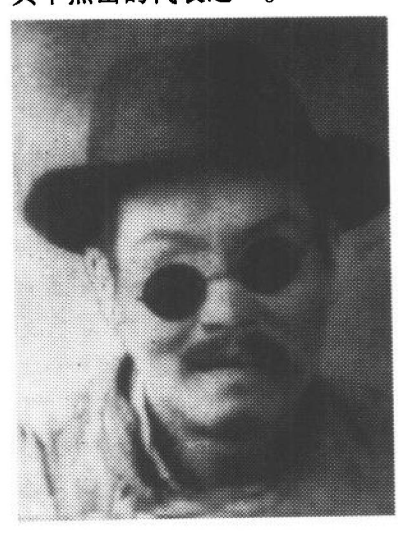


图34　阿炳像

阿炳，原名华彦钧（1893年—1950年），小名阿炳，江苏无锡人。为当地雷尊殿当家道士华清和之子，自幼随父学习音乐技术，本地流行的乐器，几乎样样都会。35岁时双目失明，以卖艺为生。1950年夏天，生于无锡、自幼便与阿炳有交往、深知其技艺精到的中央音乐学院的杨荫浏和曹安和先生等人，专程对阿炳进行了采访录音，为中国乐坛抢救性地保留了这位国乐大师的二胡作品《二泉映月》、《听松》，以及琵琶作品《龙船》等传世之作。

民间艺人们，是中国传统音乐的优秀传承者，同时又是创造者。历史地看，多种乐器都是产生自民间，由于民间艺人的聪明才智与创造，不断有乐器的新品种产生。当这些乐器在发展过程中被世人所认识并认可的时候，便有了更大范围的传播，从而成

为区域化或者全国性的乐器种类。民间艺人的创造力绝对是应该受到应有的重视的。如擂琴的创制便是如此。



图 35　王殿玉演奏擂琴

王殿玉（1899 年—1964 年）字洁尘。山东郓城县徐家桥村人。擂琴创造者、演奏家。出身贫寒，六岁因病双目失明。拜师当地盲艺人马玉修、艺人于文光唱三统书。之后学会演奏坠琴、三弦、四胡、古筝等乐器。为适应演奏效果，创造性地将坠琴杆、弓子加长，琴筒加大，扩大了音域和音量，起名叫大擂，也叫擂琴，是很有特色的独奏乐器。王先生擂琴演奏艺术高超，以仿拉各地方戏曲著称，各种演员的唱腔都能演奏的维妙维肖。他曾于 1942 年联合菏泽一带民间艺人发起组织了“东鲁雅乐周”，颇有影响。建国前，他靠卖艺为生，走南闯北，足迹踏遍 40 多个大小城市，深受人们欢迎，送绰号叫“丝弦大王”。他品行高尚，常为穷人、孤儿因募捐义演，收入全部捐出。他教学有方，一生为我国培养了不少著名的擂琴、古筝演奏家〔1〕。

在中国的传统乐器中，有些属于创制，有些则属于改造。实际上，作为胡琴类弓弦乐器，中国人对其不断进行着改造。蒙古族艺术家对马头琴的改造也是很说明问题的。据苏赫巴鲁先生的

〔1〕《王殿玉·擂琴》，载山东省文联编：《山东省文艺志资料》1990 年版第 459 页。

考证，马头琴是蒙古族传统乐器潮尔革新的产物。它既包括形体、象征性的革新，也包括音量、音域、色彩、演奏方法等方面的革新。在20世纪以前，并没有马头琴的称谓，原先潮尔琴杆的顶端是以龙头雕装，只是在俄国十月革命前后，才将龙头换为马头，继而统称马头琴的。



图36　马头琴

被誉为"一根琴弦一台戏"的我国独特的民族乐器"单弦"，是武汉说唱团的著名老艺人顾伯年在20世纪20~30年代所创用的一种弓弦乐器。

他大胆把三弦的琴弦去掉两根，尝试着在一根琴弦上演奏各种戏剧的唱腔，使其接近人声演唱。"单弦的持琴姿势是左手握琴杆，右手掌弓，双腿夹住琴筒托板，两肩放松，挺胸收腹，演奏时用食指尖将弦按到指板上，作上下方向运动；弓子放平拉开，运弓要均匀有力，单弦拉戏的指法，主要是用一个手指在指板上大幅度地上下滑动，揉弦以手腕带动手指"〔1〕。这是从弹弦乐器三弦转化为单弦的弓弦乐器的，用以模拟戏曲唱段中人声的效果，现在湖北以及周边的省市在此影响下也有流传。

〔1〕洪建国、华元：《顾伯年与单弦拉戏》，载《乐器》1982年第6期，第15—16页。

我们看到，20 世纪初叶，由于各地人民群众的需要，在中国这片广袤的土地上生发出许多弓弦乐器的变体，多为各地人民群众智慧的创造物。

第四节　20世纪50年代以后弓弦乐器的发展

以胡琴类弓弦乐器为代表的中国弓弦乐器在20世纪上半叶经过刘天华等人的努力，在专业音乐院校取得了显著的地位之后，其发展更为迅速。由刘天华等国乐教师培养出的第一批二胡专业教育家、艺术家，以及由他们所培养的第二代、第三代，在新中国成立以后成为各音乐艺术院校和专业音乐艺术团体的民族弓弦乐器教学与演奏的中坚力量。我们看到，自刘天华以后，经过改进后的二胡的发展相当迅速，特别是50年代以来，这种乐器无论是在民间还是在专业音乐领域都有举足轻重的作用。专门为二胡创作的独奏曲、协奏曲都不乏精彩之作，出现了一批脍炙人口、家喻户晓的优秀作品，如《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》、《赛马》、《江河水》、《红军哥哥回来了》、《山村变了样》等等，专门以胡琴类弓弦乐器为创作为对象的作曲家、演奏家更是层出不穷，如蒋风之，黄海怀、王国潼、刘文金、闵惠芬、张韶乃至姜建华，自然，我们也不会忘记民间音乐家阿炳的贡献，《二泉映月》的优美旋律使得无数中外人士动容，沉浸在美妙的艺术享受之中。此类乐器经常在全国性的器乐演奏比赛中出现，作为国乐代表的身份，以其不凡的表现，深受人民的喜爱。与此同时，胡琴类弓弦乐器的许多品种，诸如高胡、中胡、板胡、甚至京胡，既在许多剧种、乐种和曲种中发挥着举足轻重的作用，也受到作曲家们的垂青，有了相当数量的独奏曲目流传于世。中国弓弦乐器至此才真正有了自己的地位。

但是，随着此类乐器在乐队中的使用，特别是以西方管弦乐队为鉴，在建立和改造中国的民族管弦乐队的时候，一个较为突

出的矛盾就是我们的民族乐器中，高、中音乐器占的比重大，而低音乐器比重小。就弦乐器说来尤为如此。这样，在演奏大型音乐作品时由于没有雄厚的低音，而显得整个乐队单薄无力，没有基础。基于中国民族管弦乐队中乐器声部不平衡的情况，在20世纪的五、六十年代，在乐队“民族化”的观念指导下，许多艺术团体和乐器厂进行了多种探索。着手对低音乐器进行试制、改造。

就弦乐器说来，其改革的重点同样是加强低音声部。由于中国的弦乐器在传统乐队中更多是以大齐奏的形式作为合奏中的低声部没有给予应有的重视，换言之，在以西方管弦乐队的声部平衡的观念改造中国传统乐队，特别是弓弦乐器组的时候，没有合适的被改造对象，所以，对低音弦乐器的改造虽然取得了一些成绩，但是对一些突出的问题并没有很好的解决。这反映在制作材料、形制、音乐声学等多方面。

对低音拉弦乐器的改造可以分为以下几种情况。

一是以二胡为模型，采用皮面或皮木结合或木板面的振动体，改造成为革胡、大革胡。一是以琵琶和阮为模型，前者制成大琶琴，后者改为拉阮。均用木板面为振动体。这是借用琵琶和阮的形制，将弹弦乐器改造为低音拉弦乐器的尝试。

“通过使用这些乐器，可以发现它们有以下的优点和不足：革胡类低音乐器体积较大；因用硬木制作，所以颇为沉重；乐器下部的音筒过宽过厚，很难合适地把它放在两腿中间；乐器上部没有支点，演奏时不容易固定；四根弦的音色不统一，低音浑浊，尤其是皮面振动的乐器低音更是浑浊不清。不过这类乐器的外型和二胡类乐器的形状统一协调，看上去，像是一把立在地上的大二胡。革胡类乐器的音量不大。

拉阮和大琶琴类的低音乐器是木板面振动，体积较小、音量

稍轻，但音色不厚、音量不大，演奏时弓子容易碰到面板的左右边缘，因此在一定程度上演奏技术受到限制。

除了上述特点外，还应提及的是，这两类低音拉弦乐器都选用了大提琴的弓子、弦、琴马、支柱、指板等。演奏方法也基本上是借用大提琴的基本技法。所以我们可以说，到目前为止，创造我国的低音拉弦乐器，在发音原理上，演奏技法上是以大提琴为模型的”〔1〕。

虽然人们作了大量有益的探索，但是其实际效果还是不能令人满意。以致于下面的情况。

1. 大部分民族乐队的乐器库中都备有一些这类乐器。
2. 在日常的排练中不使用，或者偶尔使用。
3. 录音时用大提琴和低音提琴。
4. 出国时换用民族低音拉弦乐器。
5. 有的单位出国演出时仍用大提琴和低音提琴。
6. 艺术院校不使用这些乐器。
7. 目前，有些民乐队的低音拉弦声部有采用大提琴和低音提琴的趋势〔2〕。

而且，“目前使用的这些乐器有逐步减少的趋势。其原因主要在于乐器本身不完善，而乐器的不完善可能与下面三个方面的问题有关：

1. 在制作这些乐器的过程中，考虑外型多，考虑发音性能少；没有很好地把其造型与发音统一起来考虑。

---

〔1〕〔2〕 阎铭：《谈民族低音拉弦乐器》，载《中国音乐》1988年第3期第30—31页。

2. 确定它们民族化外型时，没有充分地考虑演奏者使用时是否方便、合理。
3. 对皮面振动乐器的主要振动体蛇（蟒皮）皮及其振动性能的了解不全面。

改进和创造民族低音拉弦乐器，必须要明确的几个问题：

1. 是皮面振动，还是木板面振动？

这是关键问题。因此必须首先确定下来。我国的拉弦乐器是否非要皮面振动才能奏出民族音色？是否只能皮面振动才算与其他民族拉弦乐器成为一个“家族?”我看未必如此，我们的祖先并没有给我们留下这种规定。另外，低音拉弦乐器的皮面是否能够像二胡皮面那样产生好的效果？二胡蛇皮面面积小，振动时反应快，拉出的声音是清楚的、理想的，但在革胡上，因蟒皮面积大多了，振动时传播慢。所奏的第一个音还没有充分发出来，第二个音接着演奏，发音就有重叠现象，造成音混浊；如果是快速演奏，发音就更混浊不清了。另一个问题是皮面受气候影响的问题。皮面越大，影响越大、越明显。严重时（例如在我国南方雨季）部份皮面下塌严重，根本不能演奏。由此可见，低音拉弦乐器选用皮面振动方式是不理想的。而木板面振动是整块振动，反应敏感，传播快速，音质清晰、低音厚，快速拉奏声音清楚干净不混浊。因此，比较起来木板面是低音拉弦乐器的理想振动体。

2. 我们必须强调低音拉弦乐器的民族化造型与高音质的统一。在考虑乐器的民族化外型时，一定要结合音质一起考虑，不应先定乐器的造型，然后在这个定型的框框里考虑发音和音质。先定框框，很难得到预期效果。没有好的音色和音质，任何乐器都不可能存活。

理想的民族低音拉弦乐器音量要大，音质清晰明亮，高音低

音平衡、统一并能奏出与民族乐队相融合的音色。这就要求我们在考虑造型的同时，要在乐器的结构上找出解决的办法来达到获得上述音质的目的。

3. 民族低音拉弦乐器必须便于演奏。民族化的外型不应影响演奏，乐器体积不应太大，重量要轻。如果琴的体积太大、或是太宽、太厚，弓子的触弦点就离演奏者过远，无法拉满弓子；琴身太大，演奏员的腿将没有合适的地方放，这当然影响了演奏。一件理想的民族低音拉弦乐器必须保证解决演奏者能科学地、方便地演奏和使用它的问题"〔1〕。

在社会变革加剧的20世纪下半叶，观念的变化导致人们的新探索。对传统弓弦乐器低声部的研究取得了一定程度的成功，但是，对于音乐声学上的一些问题尚没有很好地解决，加之人们对民族乐队中借鉴西方管弦乐队中的大提琴、倍大提琴已经不是那么反感，而是觉得用也无妨，采取了一种较为现实的态度。因此，这项工作目前虽然仍有进行，在民族乐队中实质性地推广运用方面却有着很大的难度，有待各方面人士的不断努力。中国弓弦乐器演奏美学、心理学、技法理论的著述开始产生并导致研讨不断深入，这也是这种乐器成熟的标志之一。

中国弓弦乐器产生与发展的过程是很复杂的，笔者梳理出这么一条脉络是否得当，还有待于专家学者们的教正。中国弓弦乐器的发展何以致此，则不能不考虑与中国人传统的审美观念，文化地理，政治经济，风土人情，社会文化背景密切相关。笔者认为，虽然中国弓弦乐器在本世纪以前独立性较弱，但这并不说明中国的文化土壤，中国人的审美观念不适合这类乐器的生存和发

〔1〕阎铭：《谈民族低音拉弦乐器》，载《中国音乐》1988年第3期第30—31页。

展。所以如此，不能不看到中国社会在本世纪以前是农业为主的封建社会形态，这就决定了其发展的缓慢性。中国弓弦乐器自先秦发端，自唐代定型以来，其实一直是在发展的，只不过如同中国的社会形态一样，发展较慢，直到明清时代，方搭上了戏曲这种中国艺术的综合形式的载体而呈上升趋势，发展稍快。京胡、京二胡、二胡这些乐器在戏曲音乐中已经是主奏乐器，胡琴类弓弦乐器的品种大发展就说明了这一点。我们设想，如果没有外力的影响，倘中国弓弦乐器继续发展，这类乐器应该会以成熟的姿态既在戏曲艺术中继续发展，又会显示出相当的独立性，即是说从伴奏、主奏的地位升为亦可独奏的地位应是必然的趋势，只是由于中国社会的原因，这种发展较为缓慢罢了。所谓缓慢，是指与西方社会的比较，西方工业社会的发展，使其“文艺复兴”，使得各艺术门类得以较快的发展，弓弦乐器，在其音乐文化中，以其歌唱性，拟人化的优势倍受青睐，因此也迅速发展完善了自身，自成系列。当西方文化在中国人求变维新的声浪中，在“五四”以科学民主为目标的新文化运动中涌入之后，中国弓弦乐器发迹的机会终于来临，以西方音乐文化作为参照，中国胡琴类弓弦乐器在变革中终于摆脱了以往缺乏独立性的弱势，脱颖而出，刘天华的功绩就在于此。我们说，就中国弓弦乐器的发展来看，也体现了中国人对西方文化的一种主动选择与汲取。这种选择显然是符合中国弓弦乐器的发展趋势的。历史地看，中国弓弦乐器就其自身也是在不断融合中发展的。所以，借鉴并与西方音乐文化融合而促自身的发展，也就不会感到不适。只不过以此为契机，在西方音乐文化的促动下加速了中国弓弦乐器的发展。中国弓弦乐器在 20 世纪的发展显然是与中国社会的变革速度相辅相成的。至于中国乐器系列究竟如何继续前进，什么样的组合更适合中国人的审美需要，更适合中国人的音乐体系，弓弦乐器如何

继续发展，这显然要关系到社会的变革情况，科技的发展，涉及到文化心理的深层方面，这些都值得我们更加深入地探讨。

（参见图版 32：现代二胡）

第五节 A型胡琴家族

自唐代始，以奚琴为代表，这种形似弦鼗，竹制琴杆，系弦在轴轸的把手一边，没有千斤，圆筒形共鸣箱，以竹片轧弦的弓弦乐器，经过上千年的演化，形成了A型胡琴的大家族。A型胡琴其主要品种具有全国性的影响，并在广泛区域内的多剧种、曲种、乐种中使用，成为目前中国传统弓弦乐器的主流品种。

据不完全统计，截至20世纪80年代，中国的戏曲剧种尚有近300个〔1〕，其中使用弓弦乐器的剧种达半数以上。而中国的国剧——京剧，其主奏乐器三大件（京胡、京二胡、月琴），弓弦乐器占据三分之二的份额。许多剧种中弓弦乐器也都是以主奏的面目出现的。

曲种之中，使用胡琴类弓弦乐器伴奏、甚至为主奏乐器的也有相当的数量。《中国大百科全书·戏曲、曲艺》卷所列曲种中明确记载使用胡琴类弓弦乐器伴奏和主奏的就有近50种。其中包括在全国都有影响的河南坠子中的坠胡；山东琴书中的坠琴；京韵大鼓、北京琴书、蒙古族好来宝中的四胡等。

表一 少数民族A型胡琴一览表

族属	名称	类型	流行区域
佤族	适振	A	云南西盟佤族自治县

〔1〕参见《中国大百科全书·戏曲、曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版。

续表

族　属	名　称	类型	流　行　区　域
瑶族	独弦胡琴	A	贵州荔波县瑶六
克木人	玎黑	A	云南勐腊县
仡佬族	博角尼	A	广西隆林各族自治县
壮族	四弦胡	A1	广西天峨县
维吾尔族	多朗艾介克(刀郎艾介克)	A	新疆巴楚、买盖提、阿瓦提、莎车
朝鲜族	奚琴	A	吉林延边
蒙古族	奚胡	A	内蒙古东部、辽宁、黑龙江
藏族	牛角琴	A	甘肃甘南藏族自治州玛曲县
藏族	扎尼(牛角胡)	A	青海藏族半农半牧地区
傣族	玎嘎那	A	云南德宏州、保山地区
哈尼族	次喔	A	云南红河哈尼族自治州石屏、元阳
怒族	比昂	A	西藏察隅;云南碧江、福贡、贡山
傣族	玎俄	A	云南德宏傣族景颇族自治州
纳西族	纳西胡琴	A	云南丽江纳西族自治县
纳西族	二簧	A	云南丽江纳西族自治县
傣族	西玎	A	云南西双版纳、思茅
傣族	多洛	Aa	云南孟连县、德宏州
傣族	高音象脚琴	A	云南德宏州
维吾尔族	哈密艾介克	A	新疆哈密、吐鲁番
彝族	皆	A	广西那坡、西林

续表

族属	名称	类型	流行区域
彝族	纳欧	A	贵州毕节、威宁、水城
彝族	胡惹	A	四川凉山州甘洛、布拖、越西、昭觉
苗族	苗族二胡	A	广西那坡、隆林
壮族	骨胡	A	广西隆林、西林、百色、乐业、凌云、靖西、德保、田东、田阳
壮族	冉拜	A	广西西部
壮族	冉卜	A	广西西部
藏族	铁琴	A	西藏拉萨、日喀则
维吾尔族、乌孜别克族	艾介克	A	新疆各地
藏族	必汪	A	西藏、四川、云南、青海、甘肃
黎族	椰胡	A	海南
黎族	朗多依	A	海南
佤族	佤族葫芦琴	A	云南西盟佤族自治县
傣族	玎叨	A	云南德宏
藏族	根卡	Aa	西藏拉萨、日喀则
哈尼族	坎吉	A	云南澜沧拉祜族自治县
彝族	勒胡	A1a	云南路南
塔吉克族	塔吉克艾介克	A	新疆塔什库尔干塔吉克自治县
蒙古、达斡尔、锡伯、赫哲、壮、布依、彝、汉族	四胡	A1	内蒙古、辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、青海、四川、云南、贵州、广西、河南、河北、陕西、山西、山东
土家族	土胡	A	贵州思南、印江、德江玉屏等地

表二　说唱曲种中的胡琴类弓弦乐器

序号	曲　种	乐器名称	序号	曲　种	乐器名称
1	安康弦子	二胡	24	湖北大鼓	二胡
2	安徽琴书	坠胡、二胡、提琴	25	湖北小曲	四胡、二胡
3	达斯坦	沙塔尔(萨他尔)	26	湖南丝弦	京胡、二胡
4	大本曲(大理)	二胡	27	江西莲花落	二胡
5	二人台	四胡	28	江西道情	二胡
6	福州伬艺	二胡、低胡	29	江西清音	二胡
7	嘎锦(侗族)	牛腿琴	30	锦歌福建	二弦、椰胡
8	广西文场	胡琴、二胡	31	晋北说唱道情	四胡、板胡
9	汉调二簧	京胡	32	兰州鼓子	胡琴
10	天津时调	四胡	33	两夹弦	四胡、板胡、二胡
11	西府曲子	板胡、二胡	34	零花落广西	板胡
12	襄阳小曲	竹筒二胡	35	潞安鼓书	二胡、低胡
13	襄垣鼓书	京胡、中胡、胡胡、二把、二胡	36	梅花大鼓	四胡
14	徐州琴书	坠琴	37	南音	二弦
15	扬州清曲	四胡、二胡	38	宁波走书	四胡、打琴?
16	扬歌福州	四胡	39	平胡调浙江	二胡
17	翼城琴书	四胡	40	祁阳小调湖南	二胡
18	越弦青海	二胡、板胡	41	青海平弦	板胡
19	恩施扬琴	京胡、二胡	42	任丘竹板书	四胡
20	云南扬琴	二胡	43	瑞昌船鼓江西	高胡、二胡
21	河南河洛大鼓	坠琴	44	上海说书	胡琴
22	河南坠子	坠胡	45	绍兴莲花落	二胡
23	衡阳渔鼓	二胡、中胡、高胡	46	四川扬琴	京胡

流传于毕节县阴底区的野鸡彝族自治乡一带的胡琴，与它处不同的是，通常以两把胡琴为一组，分别称公琴和母琴。这种胡琴，一般在红、白喜事中演奏。两者的形制：琴杆、长度相同，约50厘米。公琴用化槁木制成，母琴用水竹制成；琴筒均用斑竹，蒙以蛇皮，公琴直径约6.5厘米，母琴直径约8厘米。琴弓长50厘米，均用细水竹弯成半月状。弓毛、琴弦全用马尾。公琴内弦为1，外弦为5。母琴内弦为1，外弦为5（低）。两琴内弦音高相同，外弦相距八度。他们称为“两琴三音”定弦法。由于定弦音高的不同高音尖细，低音柔和。且常以小镲和小鼓击节配合。白事场中还可与唢呐齐奏乐曲（这里红喜事不吹唢呐）。当地凡红、白喜事，都要请胡琴手坐堂或祭奠演奏。

彝族胡琴曲，节奏鲜明，曲调发展多用典型乐句或乐段重复、延伸、压缩、移位、转调等手法。乐曲功能严格区分，婚、丧事曲子，决不能混用。

有六声羽调式，五声徵、商调式等〔1〕。

藏族的弦子，又叫“藏胡”，是藏族同胞歌舞音乐中非常重要的主奏乐器。其制作方式是取短木挖空，蒙上马皮或羊皮作共鸣箱。弓子弯而短，弓毛和弦都是用马尾做成。音色柔美浑厚，传得很远。有一种藏族歌舞，藏语叫“谐腔”（即歌舞），在西藏叫“嘎姆谐”，四川、云南叫“耶”，跳这种舞时，采用弦子伴奏，并且由拉弦子的人领舞，人们因此把这种歌舞叫“弦子舞”，跳这种舞唱的歌叫“弦子”。

弦子舞在藏族地区广泛流传。巴塘弦子特别丰富，因巴塘过去是川、康、滇与西藏往来的要道，各地弦子都在那里聚汇，又

〔1〕贵州省民族事物委员会文教处编，张中笑、罗廷华主编：《贵州少数民族音乐》，贵州民族出版社1989年6月第1版第367—368页。

传播到四面八方。云南藏族弦子，除了有自己的特征外，吸收了各地弦子的优点，并受周围各民族音乐的影响，富有雄健、豪放的特色和云南高原色调。不分男女老幼，都喜欢跳弦子舞。稍稍平坦一些的地方便是舞场，只要弦子一响，歌舞便起。在节日更为活跃。跳时，围成圈，往顺时针方向边歌边舞，舞步主要是弦子走步，比起“锅庄”来，脚的动作比较简单，上身动作柔和、连贯，没有停顿的感觉。

弦子歌舞数量繁多。跳时，每支歌都是一个单独的部分，可容纳多段唱词，自成体系；也可将几支弦子缀连成组舞。仅用一个曲调歌舞时，由于用速度来安排变化，所以唱跳起来不觉得冗长、单调。速度的变化规律是：慢起，中平，快板。

慢板的歌舞，显得舒缓、优美；中板充满热情、豪放；快板则有力而雄壮。速度的变化由拉弦子的人掌握，由于他善于掌握歌唱的情绪，随情变化，速度转化自然、巧妙。有经验的弦子手，即使一支旋律在不同的速度处理下，获得不同的艺术效果〔1〕。

以下是几种常用的胡琴类弓弦乐器的情况：

1. 板胡：

吉喆将胡琴梳理为“以皮膜震动发音（如二胡等）和以木板震动发音（如板胡等）的两大体系”〔2〕。(朱岱红先生将他所统计的近代全国各地区流行的弓弦乐器30余种，分为以下三类，即共鸣体以皮膜蒙面的弓弦乐器；共鸣筒以板为面的弓弦乐器；

---

〔1〕禾雨：《藏族的“弦子”》，载《中国音乐》1987年4期第81页。

〔2〕吉喆：《从我国弓弦乐器的发展初探板胡的渊源》，载《交响》1986年第1期第46页。

少数民族的弓弦乐器〔1〕。其实还是可以将后一类分到前两类中去的）这是对本书所讲的A型胡琴共鸣箱震动方式的分类。现在看来，这两种震动方式在乐器的小型化、即原生态时具有音色不同的显示，这也是与各地人们的审美观念有着密切联系的，但这并没有孰优孰劣之分。当人们以此进行胡琴类弓弦乐器的低音种类的开发之时，皮膜震动和木板震动的方式便显示出了不同的变化。这一点，我们将在后面论述。

如果按照吉喆的分类，这种以木板震动的胡琴有板胡、二弦（福建南音）、盖板子（川剧主乐器）、晋胡（晋剧主奏乐器）等。

其中“板胡是流行在我国北方（西北、华北、东北）的一种民族弓弦乐器；是我国梆子剧种（秦腔、河南梆子、河北梆子、山西梆子、山东梆子）的主要伴奏乐器。”

板胡在过去称之为“胡呼”，胡呼一词早在唐代就已有之。苏鹗《杜阳杂编》代宗广德元年上梦黄衣童歌有：“中五之德方峨峨，胡呼胡呼可奈何！”《辞海》（中华书局版）胡呼条云：“胡呼、惊怪声也。”然而，胡呼一词在这一时期并未作乐器之名，而是指一种奇异的声响。胡呼一词用作乐器名称，可能由于当时板胡初步形成，其声响非常奇异特别，所以民间称它为“胡呼”。

板胡用于梆子剧种的历史不很长，最早的梆子戏都是用二股弦作为主要伴奏乐器，板胡只是作为陪衬乐器在乐队中出现。随着社会的进展，音乐、戏曲、歌舞等各种艺术形式越来越丰富和提高，人们的艺术审美要求也越来越高；渐渐地已不满足于二股弦那种尖锐高亢的音色；因而梆子戏的主奏乐器先后都以板胡代

〔1〕朱岱红：《我国弓弦乐器的源流》，载《中国音乐》1984年第2期第65页。

替了二股弦。大约在清代，河北梆子等便以与二股弦同音高的小板胡代替了二弦子，其定弦和演奏方法完全同二股弦一致。这便是高音板胡的前身。到了20世纪30年代前后，秦腔、河南梆子等便以中音色的大板胡代替了二弦子，其定弦为五度或四度，音色与二弦子截然不同。这便形成了中音板胡。象晋剧现今依然两种乐器并用（指二弦子和板胡），所用之板胡（'胡芦子'）音更偏低，则形成了次中音或低音板胡。

板胡的形制与福建"壳子弦"，潮州"梆胡"（有弦），明清时用于伴奏昆曲的"提琴"等，都非常近似，有的构造大同小异；它们之间有无联系目前尚难推断。但从它们的构造形状、用材、发音特点、演奏方法来看，很难说没有丝毫联系而纯属巧合。然而，它们都是由我国弓弦乐器所派生的木板震动发音体系中的乐器，这一点显然是可以肯定的。

"板胡"一名的来历较短。据年老的音乐工作者和一些从事板胡演奏的前辈们所谈，板胡一名大约在40～50年代期间产生的。是音乐工作者对板胡诸名称的规范。在过去，板胡仅用于梆子戏曲和地方小戏的伴奏，由于各地民俗不同，所以对板胡的称呼也就差别很大，如陕西、山西人称板胡为"胡呼"，河南、河北人将板胡叫"瓢"或"大弦"。还有"胡琴""秦胡""梆胡"等等名目繁多。自从将板胡用于音乐歌舞的演奏后，音乐工作者对板胡又作了必要的改进，并按其木板震动发音的原理，将"胡呼"命名为"板胡"，从此以后，大家皆以板胡而称之〔1〕。

2. 高胡：

〔1〕吉喆：《从我国弓弦乐器的发展初探板胡的渊源》，载《交响》1986年第1期第46—47页。

高胡的形成是与广东音乐的发展分不开的。广东音乐发端于19世纪末至20世纪初，至本世纪30年代前后“是广东音乐的兴盛期，高胡就在那时加盟广东音乐”。“高胡由吕文成创造于20年代中期，它的前身是江南二胡”[1]。吕文成（1898—1981）先生是中国乐坛上一位杰出的民族音乐家。他技艺高超，长于革新。他把二胡外弦由丝弦换为钢弦，并采用了两腿相夹琴筒的演奏方法，成功地制成了高音二胡，即高胡。他成功地运用了二、三把位走指法和独特的滑指法，使得高胡在音色、音域、音量等多方面有很大的改进，成为广东音乐中不可或缺的独奏乐器，从而促进了广东音乐演奏形式的发展。

3. 京胡：

据《中国音乐词典》的介绍，京胡俗称胡琴，清乾隆末年(公元1790年左右)，随着皮黄腔的发展逐渐形成，是京剧、汉剧的主要伴奏乐器。琴杆、琴筒竹制，琴杆置有千斤钩，筒口蒙蛇皮，用马尾弓拉奏。早期京胡用软弓（弓杆竹片制，弓毛松软)，19世纪才出现硬弓。发音刚劲、嘹亮。二弦，五度定弦，一般定弦为g1、d2。音域为g1—f3[2]。钟清明先生认为，京胡是由提琴演变而成[3]，就提琴的性能、形制，并与皮黄腔系流传的区域来看，也是很有道理的。

(参见图版33：板胡；图版34：高胡；图版35：京胡)

---

〔1〕余其伟：《广东高胡六十年览略》，载《中国音乐》1987年第2期，第39页。

〔2〕中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，1984年版，第199页。

〔3〕钟清明：《胡琴起源辩证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第33—39页。

第六节　B型胡琴家族

B型胡琴，在中国弓弦乐器家族中，不像A型胡琴那样有着较为广阔的传播区域与使用范围，而是显示出较强的区域性。诸如马头琴，主要在蒙古族地区；萨他尔则是在维吾尔族地区；以上两个民族由于聚居的区域范围较大，因而在全国范围内有一定的影响，而傈僳族的洁资、侗族的牛腿琴、苗族的瓢琴、嘎哈，哈萨克族的库布孜、柯尔克孜族的克亚克等，则是在较小的范围内使用，即仅在本民族聚居的一定范围或某一支系中使用。至于蒙古族的叶克勒，也不是在所有的蒙古族人中使用，而是仅限于新疆北疆地区博斯腾湖的蒙古族。地域性更强。纳西族使用的弓弦乐器苏古笃，则明确为元蒙时代的大军带至此地。现在就是在云南丽江地区较小的范围内使用。由此看来，B型胡琴类弓弦乐器在中国远不如A型胡琴类弓弦乐器那样有着传播与使用的广泛性，就其品种说来，B型胡琴也比A型胡琴要少得多。据初步统计，在B型胡琴类下约有13种，而A型胡琴则有数十种。而且，A型胡琴中的许多品种，诸如二胡、京胡、京二胡、板胡、中胡、高胡等等，成为全国性的乐器品种。这既显示出中华民族音乐文化的包容性，亦显示出区域性的主动选择。

蒙古族	潮尔	B	内蒙古兴安、哲里木、昭乌达、巴彦淖尔、阿拉善盟等地
蒙古族	马头琴	B	内蒙古、辽宁、吉林、黑龙江、甘肃、新疆维吾尔自治区等地
侗族	牛腿琴	B	贵州榕江、从江、黎平；广西三江；湖南通道侗族自治县

续表

苗族	瓢琴	B	贵州丹寨、荔波、三都
苗族	嘎哈	B	广西融水；贵州三都
蒙古族	叶克勒	B	新疆布尔津
柯尔克孜族	克亚克	B	新疆克孜勒苏柯尔克孜自治州
傈僳族	呃吱	B	云南
维吾尔族	萨他尔	B	新疆维吾尔自治区喀什、吐鲁番等地
哈萨克族	库布孜	B	新疆北部

从以上两表中可知，在55个少数民族中，本民族有弓弦乐器的为25个，不足半数。这即是说，有一半以上的民族没有自己的弓弦乐器。就有弓弦乐器的民族说来，有些乐器的使用范围是相当狭小的。并未在全民族的范围内使用。而且，就弓弦乐器在各少数民族音乐生活中占据重要位置的比例还要少些，诸如萨他尔、艾介克在新疆木卡姆中；藏族的弦子；蒙古族的马头琴；彝族的勒胡等等。

侗族特有的乐器，有琵琶、牛腿琴、侗笛、芦笙、木叶等。这些乐器多用于歌唱伴奏，只有芦笙有一些独奏和合奏曲目，伴有简单的舞蹈动作。……牛腿琴：侗语称“给以”（gi），是侗族较古老的拉弦乐器，形状像牛腿而得名。主要流行于榕江、从江、黎平、以及三江等县。

牛腿琴长约50—60厘米，面板宽约10厘米，弓似二胡弓，但弯度较大。由于共鸣箱小，面板薄，声音清脆，音色与小提琴接近，牛腿琴多用杉木、松木制作，面板蒙桐木，以马尾或棕麻作弓毛，共鸣箱上有音孔，安有音柱，没有指板，音量不大。右手运弓，左手持琴按弦，将琴尾部放于左上胸处。演奏时，琴身

容易两边晃动，所以不换把，音域在一个八度之内。

牛腿琴只有两条琴弦，纯五度（5 2）定弦；用于情歌、叙事歌及侗戏的伴奏。建国后，经过多次改良，有了高音牛腿琴和低音牛腿琴，并且加了指板，增加到三根弦、四根弦。在演奏上，由于用铜丝固定，可以换把，演奏自如，适用于乐队之中〔1〕。

以下是分省市现存弓弦乐器的情况（不完全统计）

内蒙古	潮尔、马头琴、四胡、奚胡
黑龙江	马头琴、四胡、二胡
吉林	四胡、奚琴、牙筝、二胡、板胡
辽宁	擂琴、四胡、二胡
河北	四胡、轧琴、二胡、板胡
山东	如意勾、坠琴、擂琴、二胡、板胡、四胡、挫琴、两夹弦、提琴（大胡琴）
江苏	二胡、坠琴、四胡、
浙江	轧筝、二胡、尺字胡、板胡、徽胡（小胡琴）、二胡
福建	尺胡、老胡、二弦、四胡、文枕琴、低胡、椰胡、壳子弦（椰壳制、近似板胡）、大广弦（龙舌兰木制大筒胡琴）
广东	二弦、高胡、椰胡、头弦、
广西	博角尼、四弦胡、皆、苗族二胡、骨胡、冉拜、冉卜、牛腿琴、嘎哈、竹筒琴、琤尼、调胡

〔1〕贵州省民族事物委员会文教处编，张中笑、罗廷华主编：《贵州少数民族音乐》，贵州民族出版社1989年6月第1版第73页。

续表

贵州	牛腿琴、独弦胡琴、纳欧、四胡、瓢琴、低胡、尖子胡琴（公琴、牛骨胡）、朴子胡琴（母琴、葫芦琴）
云南	适振、玎黑、玎嘎那、次喔、比昂、纳西胡琴、二簧、高音象脚琴、中音象脚琴、低音象脚琴、玎叨、坎吉、勒胡、四胡、玎麦波、胡琴、锯琴、南胡、竹筒琴
四川	盖板子、胖筒筒、京胡
西藏	铁琴、牛角琴、扎尼、必汪、根卡
湖南	大（有）胡、大筒、牛腿琴、提琴、祁胡、板胡（瓜琴）二胡、高胡、中胡、四胡
湖北	提琴、四胡、二胡、竹筒二胡
江西	二胡、高胡、板胡
陕西	板胡、二股弦、轧筝、呼胡
山西	晋胡、呼胡、二弦、四胡、低胡、二股弦（奚琴）、二把、拂琴（水琴）、
河南	坠琴、轧筝、四胡、二胡、板胡
安徽	软弓京胡、四胡、徽胡
甘肃	二胡、四胡
宁夏	回族二胡
青海	弦子、正弦板胡、反弦板胡
新疆	库布孜、哈密艾介克、克亚克、马头琴、塔吉克艾介克、刀郎艾介克、萨他尔、叶克勒、胡西它尔
北京	京胡、京二胡、二胡、中胡、瓦琴
上海	二胡
天津	二胡、四胡
重庆	盖板子
海南	椰胡、竹胡、二胡、二弦
台湾	二弦、二胡

（参见图版36：改良革胡；图版37：勒胡；图版38：四胡；图版39：必汪；图版40：哈密艾介克）

结束语

写到这里，我们将中国弓弦乐器的历史梳理出了一个大致的脉络，中国的弓弦乐器，是一个非常丰富而又有着悠久历史的自成体系的大家族。从中国的先秦时期肇始，在筑身上经历了一个由棒击到棒擦的嬗变过程，从而形成了“筑族乐器”。虽然这个过程是进展较为缓慢的，但却是非常明确的。在这个过程完成以后，随着认识的不断深化，在唐代人们以轧筝的称谓称之。从唐代的典籍来看，轧筝在此时已经是一种非常定型而成熟的棒擦弦鸣乐器。其流布的范围已经相当广泛，甚至已经传播到了遥远的南诏国度。

胡琴类弓弦乐器，是受到中原地区棒擦类弓弦乐器轧筝的影响而创制的。作为胡琴，其最初的指向是形似弦鼗和火不思等的弹弦乐器，正是受到棒擦轧筝的启发，奚族人以其过人的聪明才智首先将形似弦鼗的奚琴（嵇琴）改造为棒擦的拉弦乐器，从而成为中国胡琴类弓弦乐器的始祖。在流传的过程中，由于奚人属于逐水草而居的马上民族，有着丰富的马尾资源，他们逐渐认识到用马尾做弦与用马尾做弓的优越性，从而将马尾弓取代了棒擦之弓，这是奚族人对中国、乃至世界乐器史上的开创性的、革命性的历史贡献。虽然“奚”这个民族在辽金时代由于政治上的弱势而被它族吞并，以致其后不见踪迹，但是他们所创制的奚琴却

永垂青史。

我们说，中国的辽、宋、西夏、金的时代（以上各个朝代是交错叠置的）为世界乐器史带来了一场革命，这便是在世界的东方，在中国，首先确立了用马尾弓擦奏琴弦。虽然从时代上讲，究竟是宋代还是稍后些时候，尚不能确定，但是，从沈括在《梦溪笔谈》鼓吹歌词中的“马尾胡琴”毕竟是可以透露出许多信息的。胡琴类弓弦乐器在这一时期不但已经趋于成熟，而且已经流传相当广泛，值得注意的是，胡琴类弓弦乐器最初当是沿着古老的长城传播的，这也的确反映出马上民族的文化特色。

就在新疆地区所见的被定为宋代的《番王按乐图》所绘制的火不思状的胡琴来看，胡琴类弓弦乐器在确立之后，在传播的过程中影响了这条边地传播带上的诸多乐器，多种乐器在受到嵇琴（奚琴）的启发之后，将拉弦之弓用于当地的多种弹弦乐器上，从而生发出了名称不同、制作材料与形制上都有所差异的胡琴类弓弦乐器，虽然有这么多的相异之处，但是，归结起来却可以分为两种类型，这便是有圆筒状的音箱，细长的琴杆，弓在弦内拉奏的以奚琴为代表的A型胡琴；有“似琵琶而瘦”类型的共鸣箱，弓在弦外拉奏的以叶克勒、洁资等为代表的，由忽雷、火不思演变而来的B型胡琴。中国的胡琴类弓弦乐器虽然在制作材料上、形制上、演奏形态上有所差异，但是基本上都可以归为以上两种基本型，不同之处可以显示出“式”的变化。但不管是A型还是B型，作为胡琴类弓弦乐器最初受到筑族乐器——轧筝棒擦之弓的影响而从弹弦乐器的形态演化而来当是没有什么疑问的。

中国的版图在历史上随时间而变异，唐代以至辽、宋、金元，中国的西部疆域多达到咸海一带，已经包括了中亚乃至西亚的大部地区，从这种意义上讲，中国的胡琴类弓弦乐器正是以其

轻便易携等优势，适合于马上民族的特点自东向西在本土上传播，蒙古族军队的三次西征，其威武之师更是曾经到达地中海、黑海，以及欧洲的部分区域，由此，在中国的东部地区起源的胡琴类弓弦乐器以多种文化交流的方式到达西部地区的时候，才有了进一步向西域扩散的可能性。胡琴类弓弦乐器得以广泛地传播开来。在中国，胡琴类弓弦乐器与轧筝等筑族乐器交相辉映，得到较大的发展；正是受到胡琴类弓弦乐器“弓子”的影响与启发，各地的人们开始将胡琴类弓弦乐器的弓子移植到当地形制各异的弹弦乐器身上，从而丰富了胡琴类弓弦乐器的大家族。

当西方在文艺复兴与工业革命的浪潮中，从中亚、西亚以及地中海地区的多种弓弦乐器上综合其所长而创制了提琴类弓弦乐器的时候，一个十分令人感兴趣的问题提出来了。西方提琴类弓弦乐器的间接的源头究竟在哪里呢？

当西方以及日本的学者们苦苦寻求世界弓弦乐器之源头，求之不得而不得不作出“哪里都找不到弓弦乐器的源头，只好归于印度”这样无奈的推测之时，却没有将目光注视到中国的击弦乐器筑与弓弦乐器的内在的必然的联系；林谦三先生的研究已经接近了历史的真实，他看到了在中国，在用马尾弓擦奏同类乐器之先，有一个用棒擦奏的阶段，然而却在其关键时刻后退，由于没有看到筑与轧筝从棒击向棒擦转化的内在联系，从而作出了无论是棒擦的轧筝还是奚琴都是从西域传来的，而绝不是中国人创制的武断之论，不能不说是历史的遗憾。其实，林谦三先生在当时有这样的判断也是可以理解的，毕竟就中国本土来说，由于资料的缺乏和研究的薄弱还很难使人得出接近历史真实的结论。然而，正是由于近年来中国出土文物以及地面文物的不断增加与被发现，结合这些新材料，引发了人们对文献资料的重新认识。

在中国，就目前可以见到的考古实物类资料，图像类资料，

以及文献类资料，已经可以说是环环相接，从击弦向擦弦的演变，由棒擦到马尾弓擦各有所本；从筑到轧筝，然后再到嵇琴、奚琴，马尾胡琴，已经构成了完整的体系。中国的弓弦乐器并非外来的，而是自成体系，并在发展演变与传播的过程中影响了周边地区，进而影响了世界，作为中国的弓弦乐器，应是对世界乐器史有卓越贡献的。

将出土文物与历史文献相互证，回顾中国弓弦乐器两千余年的历史轨迹，不由对我们祖先的创造精神敬意顿生，也深感自豪。正是聪明智慧的多民族大家庭里的中国人，在相互融合吸收的过程中，不断创造，同时，也借鉴吸取外来的文化，使得中国音乐文化更具魅力。中国音乐的历史是由多民族大家庭里的中国人共同创造的。

后　记

从接触中国弓弦乐器这一课题至今，已经15个年头了。最初是在山东，当时在潍坊看到挫琴的演奏，只是觉得不同于传统的常规乐器，并未引起足够的重视，当我利用闲暇时间下乡做田野调查，再研读相关的文献资料之后，才觉得这是一个很值得下功夫的课题。第一篇相关的研究文章《"化石"乐器挫琴的启示》问世，随着研究的深入，更觉此题的重要。自觉功力不足，带着种种困惑走进厦门大学研究生院的大门，吾师周畅先生为我制定了调整知识结构、扩展知识面、利用厦门大学综合系科的优势带着问题研读的学习计划，在实施的过程中，我既体验了作学问的艰辛，亦真正体会到学习的乐趣。硕士论文《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》完成，承蒙黄翔鹏先生、乔建中所长等诸位师长的提携，我来到北京，进入中国艺术研究院音乐研究所工作，先后在此课题上发表了十余篇相关的论文，师友们鼓励我写出一本专题史。此课题由中国艺术研究院正式立项，经过数年的思考、整理，利用多种机会，走湖南、下浙江、去山西、到新疆，并专程取道福建、四川、云南、广西等地，先后到17个省、市、自治区进行考察。深入考古工地，拜访有关学者专家、采访了多位民间艺人，做了大量的田野工作，结合对文献的研读与思考，终于有所收获。

中国弓弦乐器历史与文化的研究，近年来在多位学者的努力下，取得了可喜的进展，但与其它几类传统乐器的研究相比较，还是相对弱一些，能够为中国音乐史的研究贡献自己微薄的力量是为幸事。

其实，就历史研究说来，诸多的研究成果均可视为阶段性的产物，即是说，这是人们在进行某一课题研究之时这一阶段的具体认识，而且，不可避免地要有一些局限。本书也不例外，亦属于阶段性的研究成果。随着出土文物的增加，以及对史料的再发掘，人们的认识也必定会进一步深入，正是基于这一点，才会使人不断学习、汲取，不断将研讨推向新的层面。衷心企盼得到大家的关注并不吝赐教。

在此我衷心地感谢周畅师、黄翔鹏先生、乔建中先生、郭乃安先生、王宁一先生、袁静芳师、孙继南师、刘再生师、冯洁轩先生、倪瑞霖先生、方妙英先生、宋少华先生、陈天国先生、罗复常先生、杨应鳣先生、周国庆先生、周吉先生、萧兴华先生、秦序先生、张欢先生、赵塔里木兄、吴春明兄、崔宪兄、董建国兄，以及不厌其烦为我查找资料的李久玲、周小平、李冰女士，和多位在多方面关照帮助过我的师友，更要感谢在采访中无私指教与我的诸位民间乐师。并向写作过程中引用过其学术观点的专家学者致以诚挚地谢意，由衷地希望听到大家的批评意见并展开讨论，将研讨引向深入。

附录 1　山东青州挫琴曲《鸳鸯扣》

（山东益都县文化馆 1957 年油印本，赵彩云演奏，刘新丰记谱）







注：此曲有用挫琴伴奏、自拉自唱和用挫琴独奏的两种演出形式，前者有唱词12段，以12月的形式描述了丈夫出门在外的少妇思念亲人的细腻情感。

附录 2 二四谱乐曲《昭君怨》

（见陈天国著：《潮州音乐研究》，花城出版社 1998 年 3 月第 1 版第 154—161 页。）

昭君怨

潮州弦诗乐
陈天国分析

重三重六 头板 68板

上阕

第一板(起)

古谱

今谱

第二板(承)

第三板(转)

第四板(合)

(间奏)

下阕

第五板(起)

第六板(承)

第七板(转)

第八板(合)

附录 3 叶克勒曲一首（选自《叶克勒曲选》，新疆人民出版社 1990 年 7 月第 1 版）






(定弦)

附录4：图片目录索引

（一）彩图插页：

（二）插图

图 33：刘天华像

图 34：阿炳像

图 35：王殿玉演奏擂琴

图 36：马头琴

附录 5：参考文献

（一）古代参考书目

1. 高诱注：《战国策》，商务印书馆 1937 年版。
2.《释名疏证》，商务印书馆 1936 年 12 月版。
3. 应劭：《风俗通义》四库全书 862－389。
4. 班固：《汉书》，中华书局 1962 年第 1 版，1992 年第 7 次印刷。
5. 司马迁撰：《史记》，中华书局 1959 年第 1 版。
6. 许慎：《说文解字》，中国书店 1989 年 1 月第 1 版。
7. 杨炫之《洛阳伽蓝记》，范祥雍校注本 上海古籍出版社 1978 年排印。
8. 魏收撰：《魏书》，中华书局 1974 年 6 月版。
9. 刘安著：《淮南鸿烈解》，商务印书馆 1937 年 12 月初版。
10. 房玄龄等撰：《晋书》，中华书局 1974 年 11 月第 1 版。
11. 苏晋仁、萧炼子：《宋书乐志校注》齐鲁书社 1982 年 11 月版。
12. 魏徵等撰：《隋书》，中华书局 1973 年 8 月第 1 版。
13. 杜佑：《通典》，中华书局 1988 年 12 月第 1 版。
14. 王若钦等编：《册府元龟》，中华书局 1960 年 6 月第 1 版。
15. 欧阳修、宋祁撰：《新唐书》，中华书局 1975 年版。
16. 刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局 1975 年第 1 版。
17. 葛洪撰：《西京杂记》中华书局 1985 年 1 月第 1 版。
18. 段安节：《乐府杂录》，载《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版。
19. 宋·高承：《事物纪原》，文渊阁四库全书 920－56。
20. 沈括：《梦溪笔谈》，光绪三十二年番禺陶氏爱庐校刻本。
21. 谢维新：《古今合璧事类备要》卷五十六，四库全书本。

22. 周密撰:《武林旧事》,光绪三年正修堂本。
23. 马端临撰:《文献通考》,中华书局 1986 年第 1 版。
24. 陈旸:《乐书》,光绪丙子广州版。
25. 吴自牧著:《梦粱录》,浙江人民出版社 1984 年版。
26. 脱脱等撰:《宋史》,中华书局 1985 年 6 月新 1 版。
27. 宋濂等撰:《元史》,中华书局 1976 年 4 月第 1 版。
28.《铁崖先生古乐府》,常熟瞿氏藏明成化本,上海商务印书馆缩印。
29. 徐梦辛:《三朝北盟会编》,江苏广陵古籍刻印社出版印刷,扬州古籍书店发行,1987 年 4 月。
30. 陈元靓编:《事林广记》,中华书局 1963 年影印本。
31. 皇都风月主人编:《绿窗新话》,周夷校补,古典文学出版社 1957 年 8 月上海第 1 版。
32. 马可·波罗著、梁生智译:《马可·波罗游记》,中国文史出版社 1998 年 9 月北京第 1 版。
33. 王应麟辑:《玉海》,江苏古籍出版社、上海书店出版 1990 年第 2 版。
34. 郭茂倩:《乐府诗集》,中华书局 1979 年第 1 版。
35. 沈约撰:《宋书》,中华书局 1974 年第 1 版。
36. 孔晁注:《逸周书》,商务印书馆发行,1937 年初版。
37.《明史》,中华书局 1974 年 4 月版。
38.《大清会典图》嘉庆十六年(1812)刊行。
39. 李斗:《扬州画舫录》,古今书室印行,乾隆五十八年版。
40. 谢章铤:《赌棋山庄词话》,见江宁唐圭璋校编:《词话丛编》。
41.《皇朝礼器图式》乾隆二十四年(1760)刊行。
42. 姚燮:《今乐考证》,《中国古典戏曲论著集成》(十),中国戏剧出版社 1959 年 7 月第 1 版。
43. 赵尔巽等撰:《清史稿》,中华书局 1977 年 8 月第 1 版。
44. 清高宗敕撰:《清朝文献通考》商务印书馆 1936 年 3 月版。
45. 毛奇龄:《西河词话》,见江宁唐圭璋校编:《词话丛编》。
46. 刘锦藻撰:《清朝续文献通考》,商务印书馆 1936 年 3 月版。
47. 李渔:《闲情偶寄》,见《李渔文集》第三卷,浙江古籍出版社 1992 年

版。
48.《十三经注疏》，中华书局 1980 年版。

（二）现代参考书目

1.（日）岸边成雄：《伊斯兰音乐史》（郎樱译）上海文艺出版社 1983 年 9 月第 1 版。
2. H. A . POPLEY：《THE MUSIC OF INDIA》，Y. M. C. A. PUBLISHING HOUSE. New Delhi，1971 第 4 版。
3. 李科友：《贵溪崖墓》，文物出版社 1990 年版。
4. 中央民族学院少数民族文学艺术研究所编：《中国少数民族乐器志》，新世界出版社 1986 年版。
5. 张兴荣著：《云南民族器乐荟萃》，云南人民出版社，1990 年昆明第 1 版。
6. 杨秀昭、卢克刚、何洪、叶青著：《广西少数民族乐器考》，漓江出版社 1989 年 3 月桂林第 1 版。
7.《新疆维吾尔族乐器》，新疆人民出版社 1986 年第 1 版。
8.《中国民族器乐集成·山东卷》，中国 ISBN 中心，1994 年第 1 版。
9.《中国大百科全书·音乐·舞蹈》，中国大百科全书出版社，1989 年 4 月第 1 版。
10. 牛龙菲著：《古乐发隐——嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证新一版》，甘肃人民出版社 1985 年 3 月第 1 版。
11. 王昭仁、金经言译：《上古时代的音乐》，文化艺术出版社 1989 年 4 月北京第 1 版。
12. 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社，1987 年 12 月第 1 版。
13.（日）国立音乐大学音乐研究所乐器资料馆：《弓奏弦乐器》，昭和 58 年 3 月。
14.（日）林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962 年第 1 版。

15. 孙淼：《夏商史稿》文物出版社 1987 年 12 月第一版。
16. 牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社 1991 年 2 月兰州。
17. 方建军：《中国古代乐器概论》，陕西人民出版社 1996 年 12 月版。
19. 郑德渊《中国乐器学——中国乐器的艺术性与科学理论》，台湾生韵出版社 1984 年第 1 版。
19. 宋新潮著：《殷商文化区域研究》，陕西人民出版社 1991 年 10 月第 1 版。
20. 中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1981 年版。
21. 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年 2 月北京第 1 版。
22.（日）田边尚雄：《中国音乐史》，陈清泉译，台湾商务印书馆发行，1988 年 9 月台湾第 7 版。
23. 邓运佳《川剧艺术概论》，四川省社会科学院出版社 1988 年第 1 版。
24. 陈佳华、蔡家艺、莫俊卿、杨保隆著：《宋辽金时期民族史》（中国历代民族史丛书），四川民族出版社，1996 年 8 月第 1 版。
25. 谭其骧主编：《中国历史地图集》，中国地图出版社 1982 年 10 月第 1 版。
26. 江应梁主编：《中国民族史》，民族出版社 1990 年 10 月第 1 版。
27. 罗艺峰：《中国西部音乐论——生成与前景》，青海人民出版社 1991 年 8 月第 1 版。
28. 蒋炳钊、吴绵吉、辛土成编著：《百越民族文化》，学林出版社 1988 年 1 月第 1 版。
29. 湖南省博物馆、中科院考古所编：《长沙马王堆一号汉墓》，文物出版社 1973 年 1 版。
30.《叶克勒曲选》，新疆人民出版社 1990 年 7 月第 1 版。
31. 冯文慈著：《中外音乐文化交流史》，湖南教育出版社 1998 年第 1 版。
32. 周菁葆著：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社 1994 年 1 月新疆第 1 版。

33. 萨米·哈菲兹:《阿拉伯音乐史》,人民音乐出版社 1980 年版。
34. 黄中骏等编:《提琴戏音乐》,中国文联出版公司 1989 年 7 月第 1 版。
35. 张荣芳、黄森章著:《南越国史》,广东人民出版社 1995 年 12 月第 1 版。
36. 薛良编:《音乐知识手册》第三集,中国文联出版公司 1990 年 3 月第 1 版。
37. 丁声树编录、李荣参订:《古今字音对照手册》,中华书局 1981 年新 1 版。
38. 广西壮族自治区博物馆:《广西贵县罗泊湾》,文物出版社 1988 年 8 月第 1 版。
39. 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典》,人民音乐出版社 1984 年版。
40. 薛宗正著:《突厥史》,中国社会科学出版社 1992 年版。
41. 贵州省民族事物委员会文教处编,张中笑、罗廷华主编:《贵州少数民族音乐》,贵州民族出版社 1989 年 6 月第 1 版。
42. 盖山林著:《丝绸之路草原民族文化》,新疆人民出版社 1996 年 11 月新疆第 1 版。
43. 王炳华著:《丝绸之路考古研究》,新疆人民出版社 1993 年 11 月新疆第 1 版。
44. 陈天国著:《潮州音乐研究》,花城出版社 1998 年 3 月广州第 1 版。
45. 刘东升、胡传藩、胡彦久:《中国乐器图志》,轻工业出版社 1987 年 12 月第 1 版。
46. 中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社 1988 年版。
47. 中国艺术研究院音乐研究所编、刘东升主编:《中国乐器图鉴》,山东教育出版社 1992 年 7 月第 1 版。
48.《百越民族史》,中国社会科学出版社,1988 年第 1 版。
49. 薛宗明:《中国音乐史·乐器篇》,台湾商务印书馆 1983 年版。
50.《中国戏曲剧种手册》,中国戏剧出版社,1980 年版。
51. RICHARD CARLIN:《MAN'S EARLIEST MUSIC》, Facts On File Publication,

New York 1987。
52.《南阳汉画像石》，文物出版社，1986年版。
53. 彭适凡主编：《百越民族研究》，江西教育出版社1990年7月第1版。
54. 刘春曙、王耀华：《福建民间音乐简论》，上海文艺出版社1986年第1版。
55. 山西省古建筑研究所柴泽俊主编：《繁峙岩山寺》，文物出版社，1990年第1版。
56. 中央音乐学院中国音乐研究所编：《中国古代乐论选辑》，内部参考资料134号，1962年12月第1版。
57. 王耀华著：《三弦艺术论》（上卷），海峡文艺出版社1991年12月第1版。
58. 中国艺术研究院音乐研究所编：《阿炳曲集》（线谱版），人民音乐出版社1983年4月北京第1版。
59.《中国大百科全书·戏曲、曲艺》，中国大百科全书出版社，1983年8月版。
60. 刘正维：《戏曲新解》，长江文艺出版社，1986年版。
61. CURT SACHS：《The History of Musical Instruments》，Copyright，1940，by W. W. Norton & Company，Inc。Printed in the United States of America。
62. E. van der Straeten：《THE HISTORY OF THE VIOLIN － － － － Its Ancestors and Collateral Instruments From Earliest Times》，DA CAPO PRESS·NEW YORK ·1968。
63. 姜伯勤著：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，中国社会科学出版社1996年版。

（三）论文参考目录

1. 梁耀燊：《记山东省第一届音乐会演》载《人民音乐》1957年第9期。
2. 岳 岩：《瑟、筑》，载《中国音乐》1985年第2期，第56－57页。
3. 柳 羽：《考“筑”》，载《音乐研究》1987年第1期，第103－105页。

4. 王殿玉：《擂琴》，载《山东省文艺志资料》1990年。
5. 金 伟：《改革轧筝的诞生》，载《乐器》1985年第3期，第28页。
6. 张浩玲、程澍田：《轧琴》，载《乐器》1985年第3期，第32－33页。
7. 朱岱红：《我国弓弦乐器的源流》，载《中国音乐》1984年第2期，第62－64页。
8. 黄福安：《文枕琴》，载《乐器》1985年第4期，第13－14页。
9. 高耀华：《二胡的源流》，载《中国音乐》1985年第1期，第16－17页。
10. 边 多：《西藏民族民间器乐发展史》（上），载《西藏艺术研究》1993年第1期第24－29页。
11. 周菁葆：《胡琴的演变》，载《中国音乐》1987年第3期，第45－46页。
12. 苏赫巴鲁：《火不思——马头琴的始祖》，载《乐器》1983第5－6期。
13. 蒋廷瑜：《广西贵县罗泊湾出土的乐器》，载《中国音乐》1985年第3期，第45－46页。
14. 芦 芒：《乐器用马尾》，载《乐器》1981年4期。
15. 朱起东：《弦乐器的音色问题》载《乐器》1981年第5、6期。
16. 苟永森：《二胡弓性能解析》，载《音乐探索》1990年第1期。
17. 陈自明：《阿拉伯乐器》，载《乐器》1980年4期。
18. 禾 雨：《藏族的“弦子”》，载《中国音乐》1987年4期，第79－81页。
19. 李加宁：《胡琴和奚琴的流变新解之补充》载《乐器》1995年2期，第3－5页。
20. 查甫尧：《胡琴源流问题》，载《艺苑》1995年第3期．第48－51页。
21. 吴仁菲：《胡琴琴弓考》，载《艺苑》1995年第3期，第52－53页。
22. 李纯一：《汉瑟和楚瑟调弦的探索》，载《考古》1974年第1期。
23. 曹 正：《中国古筝历史的探讨》，载《中国音乐》1981年第1期。
24. 赵曼琴：《筝史浅议》，载《音乐研究》1981年第4期。
25. 陈天国：《现代的二弦与唐宋的奚琴》，载《民族民间音乐》1986年第4期，第32－33页。
26. 孙焕英：《二胡究竟形成于何朝代——对杨荫浏先生〈中国音乐史稿〉关于二胡历史定论的否定》，载《民族民间音乐》1986年第4期，第46－47页。

27. 钟清明:《胡琴起源辨证》，载《音乐学习与研究》1989年第2期第33-39页。
28. 陈天国:《二四谱是弓弦乐器谱》，载《民族民间音乐》1989年第3期第15-18页。
29. 刘 正:《〈周易〉古代乐器考——释缶第一》，载《乐器》1985年第3期。
30. 唐毓斌:《对“马尾胡琴”一说的质疑》，载《乐府新声》1990年第2期，第29-31页。
31. 周武彦:《我国弦乐器源流探梳》，载《艺苑》1992年第3期，第19-23转9页。
32. 杨秀昭、何洪、卢克刚:《古老的民族民间乐器——竹筒琴》，载《中国音乐》1984年第2期，第37页。
33. 丁承运:《清、平、瑟调考辨》，载《音乐研究》1983年第4期，第72-81转90页。
34. 边 疆:《蒙古族的马头琴》，载《中国音乐》1984年第1期，第75-76页。
35. 魏 军:《秦筝源流新证》，载《秦筝》第5期，1987年。
36. 魏 军:《秦筝源流再证》，载《秦筝》第7期，1989年。
37. 汤咪扫:《筝史概述》，载《秦筝》第6期，1988年。
38. 武林筝人:《筝与瑟的辩证关系》，载《秦筝》第8期，1990年。
39. 汤咪扫:《还其历史本来面目》，载《秦筝》第7期，1989年。
40. 曹 正:《关于中国弦谱的二四谱》，载《秦筝》第4期，1986年。
41. 汤咪扫:《十三弦筝的由来——兼谈礼乐在政治上的影响》，载《秦筝》第10期，1993年。
42. 贾维翰:《火不思——来源与新生》，载《乐器》1981年第6期。
43. 常任侠:《汉唐间西域音乐艺术的东渐》，载《音乐研究》1980年第2期。
44. 程 云:《汉唐乐荣衰之回顾》，载《音乐研究》1988年第2期。
45. 陈天国:《对“二四谱”的几点意见》，载《中国音乐》1984年第3期。
46. 余 流:《潮州文史与潮州音乐》，载《中国音乐》1984年第3期。

47. 黄 林:《筝的直系亲属》，载《音乐爱好者》1980年第4期。
48. 焦文彬:《秦筝史话》，载《秦筝》1992年第1期、1993年第1期。
49. 李 玫:《新疆石窟壁画中的汉风乐器》，载《中国音乐学》1991年第4期。
50. 黄成元:《公元前500年的古筝》，载《中国音乐》1987年第3期，第39－40页。
51. 汤咪扫:《五弦筝》，载《民族民间音乐》1988年第2期。
52. 陈安华:《从筝的沿革看“世界筝”的趋向》，载《星海音乐学院学报》1987年第2期。
53. 汤咪扫:《筝史概要》，载《中国音乐》1990年第2期。
54. 黄翔鹏:《均钟考》，载《黄钟》1989年第1－2期。
55. 童恩正:《试论我国从东北至西南的边地半月形文化传播带》，载《文物与考古论集》，文物出版社，1987年版。
56. 尹 炎:《长沙马王堆三号汉墓出土乐器——琴、瑟、筑、竽、笛》，载《乐器科技简讯》1975年第3期。
57. 王小盾:《南乐北渐与中国音乐风格的形成》，载《中国社会科学》1990年第5期，第79－90页。
58. 刘东升:《传统戏曲乐队中的弓弦乐器》，载纪念中国艺术研究院音乐研究所建所40周年《音乐学文集》第1287－1307页，山东友谊出版社1994年。
59. 苏沙宁:《壮剧骨胡传统弦、技法特点及其思维特征》，载《民族艺术》1995年第1期。
60.《中国文物报》1995年11月19日，广西贵港西汉大型椁室墓漆乐器。
61. 金建民:《中国古代筝手史料辑要》，载《中央音乐学院学报》1984年第4期。
62. 林江山:《嵇琴在中国拉弦乐器史上应有的地位——嵇琴为奚琴、吉孜哈克的前身》，1997年4月11日发表于台北市政战学校皓东楼礼堂“艺术活动学术研讨会”。
63. 赵后起:《胡琴考略》，载《艺苑》1983年第4期，第64－70页。
64. 婴:《忆革胡的创造者——杨雨森》，载《乐器》1983年第1期第18－19

页。
65. 王仲丙、王贻距：《概述中国广播民族乐团对低音弓弦乐器的改革》，载《乐器》1983年第2期，第5－6页转11页。
66. 王仲丙、黄玉麟：《惊异的乐器改良》，载《乐器》1981年第4期第24页。
67. 满瑞兴、王国潼：《几种规格二胡的研制》，载《乐器》1983年第2期第9－10页。
68. 袁介芳：《低胡新探》，载《乐器》1983年第2期第12页。
69. 逯振进：《介绍一种改革四胡》，载《乐器》1983年第2期第13页。
70. 李广才：《广西壮族民间乐器马骨胡》，载《乐器》1983年第5期第11－13页。
71. 郑 荣：《谈我国的民族低音拉弦乐器》，载《乐器》1983年第5期第7－9页。
72. 何 洪：《牛腿琴》，载《乐器》1981年第6期第19－20页。
73. 刘北茂：《纪念民族音乐家刘天华先生逝世二十五周年》，载《人民音乐》1957年第6期第29－30转28页。
74. 中国音乐家协会编：《乐器改良座谈会资料》1959年油印本，中国艺术研究院音乐研究所藏。
75. 项 阳：《化石乐器"挫琴"的启示》，载《音乐艺术》1988年第4期第4－8页。
76. 项 阳：《轧筝考》，载《音乐学习与研究》1990年第2期。
77. 项 阳：《从筑到筝》，载《中国音乐学》1990年第1期。
78. 项 阳：《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》，载《中国音乐学》1992年第1期第113－123页。
79. 项 阳：《弓弦乐器二题》，载《音乐探索》1992年第3期。
80. 项 阳：《胡琴类弓弦乐器说》，载《音乐艺术》1992年第1期第16－23页。
81. 项 阳：《弓弦乐器在中国乐器史上的地位》，载《星海音乐学院学报》1992年第1期。
82. 项阳、杨应鳣、宋少华：《五弦筑研究》，载《中国音乐学》1994年第3

期。
83. 项阳、杨应鳣、宋少华:《五弦筝初研》,载《音乐研究》1994 年第 3 期。
84. 项 阳:《五弦筑定弦刍议》,载《黄钟》1994 年第 3 期。
85. 项 阳:《胡琴类弓弦乐器再辨析》,载《乐器》1994 年第 3 期。
86. 李加宁:《胡琴和奚琴的流变新解》,载《乐器》1993 年第 4 期,第 1-4 页。
87. 项阳、宋少华:《五弦筑的码子、弓子及其他相关问题》,载《音乐研究》1996 年第 4 期。
88. 项阳、宋少华:《长沙西汉王室墓出土乐器研究》,载《中国文物报》1996 年 7 月 18 日第 3 版。
89. 项 阳:《考古发现与秦筝说》,载《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期。
90. 项 阳:《从中国弓弦乐器的起源与发展管窥东方音乐文化的共同特征》(英文稿),参加联合国教科文组织主办的乌兹别克斯坦"东方音乐的共性"学术研讨会论文,1997 年 8 月萨马尔罕。
91. 唐健垣:《商代弦乐器及木制乐器》,项阳译,蔡良玉校。载《中国音乐学》1993 年第 4 期。
92. 乐 声:《板胡》,载《中国音乐》1987 年第 2 期第 89-90 页。
93. 赵国荣:《早期的小提琴》,载《中国音乐》1987 年第 4 期第 67-68 页。
94. 余其伟:《广东高胡六十年览略》,载《中国音乐》1987 年第 2 期第 39-41 页。
95. 佘亚明:《弓弦乐器弦振动与发音的探讨》,载《南艺学报》1986 年第 2 期。
96. 范西姆:《瓦琴》,载《乐器》1982 年第 6 期第 24 页。
97. 李德真:《古乐奇葩——箜篌》,载《中国音乐》1983 年第 3 期第 25 页。
98. 王子初:《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》,载《"丝绸之路的回响"国际研讨会论文集》1998 年 11 月香港。
99. 毕永森:《秦腔的主奏乐器》,载《乐器》1985 年第 1 期,第 30-31 转 10 页。
100. 吴学源:《云南少数民族原始宗教音乐初窥》,提交"中国传统音乐学

会第七届年会”论文，1992 年 7 月。
101. 竺可祯：《中国近五千年来气候变迁的初步研究》，载《考古学报》1972 年第 1 期。
102. 阎 铭：《谈民族低音拉弦乐器》，载《中国音乐》1988 年第 3 期第 30 – 31 页。
103. 杨德鋆：《云南弦乐器的起始》，载云南省民族艺术研究所编：《云南民族音乐论集》第 123 – 126 页，云南人民出版社 1989 年版。
104. 顾 峰：《唐代云南的大型歌舞〈南诏奉圣乐〉》，载云南省民族艺术研究所编：《云南民族音乐论集》第 40 – 47 页，云南人民出版社 1989 年版。
105. 关也维：《火不思乐器考略》，载《新疆艺术》编辑部编：《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社 1985 年版第 176 – 182 页。
106. 启 钟：《民族低音弓弦乐器研制座谈会在京召开》，载《乐器》1993 年第 3 期第 46 页。
107. 阳鹤庐：《从 Zamr 类乐器的东渐探中国对阿拉伯音乐文化的吸收与改造》，载《艺术探索》1991 年第 1 期。
108. 雅 文：《古瓢琴及其音乐》，载贵州省艺术研究室、贵州民族音乐研究会合编：《贵州艺术研究文丛》，（内部资料）1989 年版第 430 – 455 页。
109. 林华东：《绍兴 306 号“越墓”辨》，载《考古与文物》1985 年第 4 期，第 84 – 88 页。
110. 项 阳：《安邱汉墓中的百戏乐舞》，载《音乐小杂志》，1986 年第 1 期。
111. ［美］理查德·卡林：《最古老的乐器是什么?》，项阳译，载《音乐小杂志》1990 年第 12 期第 10 – 11 页。
112. 晓 威：《胡琴犯忌遭禁》，载《音乐生活》1991 年第 9 期。
113. 吉 喆：《从我国弓弦乐器的发展初探板胡的渊源》，载《交响》1986 年第 1 期。
114. 卜兵译：《早期小提琴的起源与变革》，译自戴维·D·博伊登《小提琴演奏史》第一章，载《乐器》1990 年第 4 期第 18 – 20 页。
115. 金建民：《古筝起源之谜》，载《中国音乐》1988 年第 3 期第 51 页。
116. 陈振铎：《现实主义民族乐器改革家刘天华》，载《民族民间音乐》

1986年第2期，第53-54页。
117. 张伯瑜：《"弦鼗"一词的说明》，载《中国音乐》1985年第2期，第50页。
118. 常任侠：《汉唐间西域音乐艺术的东渐》，载《音乐研究》1980年第2期。
119. 赵夺良：《板胡艺术研究》，载《乐府新声》1991年第1期第27-31转36页；第2期第39-41页。
120. 曹 正：《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》，载《音乐研究》1980年第4期，第87-94页。
121. 萧伯青：《忆刘天华先生补》，载《音乐研究》1984年第4期，109-113页。
122. 傅定远：《纪念擂琴艺术家王殿玉》，载《人民音乐》1986年第2期第28-29页。
123. 黎 蔷：《吐尔逊江与胡西塔尔》，载《中国音乐》1983年第2期，第75-76页。
124. 林 韵：《我国乐坛上一位杰出的民族音乐家》，载广东省民间音乐研究室编：《吕文成广东音乐曲选》，人民音乐出版社1990年12月北京第1版第6-7页。
125. 杨和平：《古乐器"筑"研究综述》，载《乐器》1993年第1期第6-8页。
126. 陈正生：《谈谈二胡的弦》，载《黄钟》1992年第2期，第62-64页。
127. 岸边成雄：《日本正仓院乐器的起源》（下），载《中央音乐学院学报》1984年第4期第49-53页。
128. 毕永森：《中音独奏板胡的形成与张长城》，载《乐器》1985年第4期。
129. 李子贤：《刘天华在二胡改革与发展方面的主要贡献》，载《乐器》1996年第1期，第20页。
130. 汪传华辑：《我国近现代民族乐器演奏家》，载《乐器》1995年第4期第26-28页；1996年第1期第36-37页。
131. 项 阳：《山西新发现的几处轧筝资料的探讨》，载《乐器》1995年第1期。

132. 许光毅：《大同乐会》，载《音乐研究》1984年第4期第114－115页。
133. 陈学兵：《民族低音弓弦乐器——琴胡与大琴胡》，载《乐器》1984年第1期第15页。
134. 张克坚：《关于民族低音弓弦乐器的设想》，载《人民音乐》1985年第3期第55－56页。
135. 洪建国、华元：《顾伯年与单弦拉戏》，载《乐器》1982年第6期第15－16页。
136. 曾和耘、应龙：《改良三根弦坠胡》，载《乐器》1980年第6期第1页。
137. 上海音乐学院杨雨森：《79型大高胡简介》，载《乐器》1980年第6期第2页。
138. 开封乐器厂王梦贤：《低音拉弦葫芦琴》，载《乐器》1980年第6期第3页。